



Sublime, paysage et mort : *pour une esthétique du dépaysement*

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi
en vue de l'obtention du grade de Maître ès art M.A de la maîtrise en art
CONCENTRATION CRÉATION**

Par Julie Andrée Tremblay

Québec, Canada

© Julie Andrée Tremblay, 2018

RÉSUMÉ

Pour établir les bases de ce mémoire, j'analyse un corpus de mes installations et de mes performances créés et présentés depuis 2005 autour des thématiques de la catastrophe naturelle, du territoire, du paysage et de la température. Dans le chapitre I, des pistes de réflexion seront soulevées, nous menant vers l'étude de trois grands thèmes qui constitueront le cœur de cette recherche théorique : le paysage, le sublime et la mort. Étudiée sous un angle historique, philosophique et, quelques fois même, sociologique, à travers le chapitre II, la pensée d'auteurs comme Edmund Burke, Jean-Marc Besse, Michael Jakob ou Anne Cauquelin, contribuera à mettre en lumière des notions comme le *delight*, le cadrage, le sentiment de la mort au Moyen Âge, les théâtres de dissection ou encore le simulacre. Au fil de ce parcours, ma problématique émergera de façon insistante : comment définir les prémisses d'une esthétique du dépayage? Dans le troisième chapitre qui porte sur l'analyse d'œuvres, nous aborderons la mort comme un thème récurrent dans l'histoire de l'art et qui persiste encore aujourd'hui. Danse macabre, Vanité et Memento Mori seront revisités par les artistes sous un angle contemporain. Par le concept de paysage, nous verrons que Joel-Peter Witkin, Julien Boily et Gisèle Vienne s'intéressent au sublime, en tant que sujet ou expérience. En dernier lieu, le chapitre IV fera le survol d'une démarche inspirée par la notion de créolisation chez Édouard Glissant, de l'analyse de mon exposition finale à travers sa dramaturgie et, en fin de parcours, nous tenterons de répondre, en nous rapprochant du mouvement baroque, à ce que pourrait être le concept d'une esthétique du dépayage.

MOTS CLÉS :

paysage, dépayage, dépaysement, sublime, mort, delight, délice, esthétique, installation, créolisation, dramaturgie, Memento mori, métissage, landscape, death, art performance, dramaturgy.

Edmund Burke, Michael Jakob, Jean-Marc Besse, Édouard Glissant, Joel-Peter Witkin, Julien Boily, Gisèle Vienne, Julie Andrée T.

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mes codirecteurs, Jacques Perron et Jean-Paul Quéinnec, pour leurs commentaires constructifs, leur intérêt porté à mon projet et leurs encouragements, ainsi qu'à la persévérance toute spéciale de Jean-Paul devant l'ampleur de mon entreprise. Merci à Michael Lachance de m'avoir incitée à retourner sur les bancs d'école pour faire une maîtrise. Merci à Mathieu Valade d'avoir accepté de siéger à mon jury. Merci à Étienne Boulanger et à Yannick Potvin d'avoir fait partie de ma cohorte et d'avoir fait de mon passage à l'université un moment enrichissant et stimulant. Un merci tout spécial à Carl Bouchard de m'avoir talonnée durant toutes ces années pour que je termine mon mémoire et d'avoir bien voulu participer à l'évaluation de ce mémoire. Merci aussi à son conjoint, Clément Lavoie, de m'avoir hébergée si généreusement durant mes études à l'UQAC. Merci à l'agence Bix et à la municipalité de Saint-Siméon de m'avoir fourni gratuitement un espace de travail dans leurs locaux respectifs, sans distraction externe pour la rédaction de ce mémoire. Merci à la Chaire de recherche sur la dramaturgie sonore de m'avoir offert une résidence de création pour le projet *Nature Morte* qui fut présenté en cours de route au Festival Trans-Amériques (2012). Enfin, mes derniers remerciements iront à ma tendre moitié, Sylvain Tremblay, pour son appui, son soutien et ses encouragements constants. Et « dernier des derniers » merci à ma douce Claudelle, née le 29 décembre 2015, qui a changé ma vie à jamais. C'est à toi que je dédie ce récit d'aventures, en souhaitant discrètement au fond de mon cœur, que ton amour des livres puisse persister et te conduire dans le monde palpitant de la recherche, de la découverte et de la connaissance. Puis-je être à tes côtés le plus longtemps possible pour d'aider à réaliser tes rêves.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
LISTE DES FIGURES	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I GENÈSE : DU CLIMAT AU PAYSAGE, UN PARCOURS.....	4
1.1 Le climat : l'événement et la rencontre avec l'autre, la nordicité.....	5
1.2 L'expérience paysagère : la température et le corps (des autres)	8
1.3 Catastrophes naturelles : trace, mémoire et image de mort	10
1.4 Introduction à un dialogue entre paysage et mort : nature et <i>road-kill</i>	12
1.5 CORPS ET PAYSAGE : construction et dramaturgie	14
<i>Not waterproof et/ou l'érosion d'un corps erroné</i> (2008) : le corps-objet comme lieu ...	14
<i>Rouge</i> (2009) : tableau vivant et la construction d'un paysage	18
<i>Nature Morte</i> (2012) : déconstruction du paysage, cadrage et la mort comme simulacre	20
CHAPITRE II PAYSAGE, SUBLIME ET MORT.....	25
2.1 LE PAYSAGE	26
2.1.1 Qu'est-ce que le paysage? Idées variables et variantes	27
2.1.2 À partir de la formule de JAKOB : $P = N + S$	30
De la Nature... (N)	30
Du Sujet... (S)	31
De la Relation... (+)	32
2.2 Au paysage le DÉPAYSAGE	34
2.2.1 Événement et expérience : vers le DÉPAYSAGE.....	34
2.2.2 Le DÉPAYSAGE comme un regard critique sur le PAYSAGE	35
2.2.3 Que serait une esthétique du dépaysement?.....	36
2.3 DU SUBLIME (vers l'expérience du dépaysement)	40
2.3.1 Courte histoire du sublime et de ses glissements de sens	40
2.3.2 Esthétique, éthique et politique du sublime contemporain : Jean-François Lyotard.....	44

2.3.3	DU SUBLIME dans l'art ou l'effet de sublimation : vers l'esthétique du DÉPAYSAGE.....	45
2.4	DE LA MORT... ..	47
2.4.1	Sentiment de la mort : du Moyen Âge à aujourd'hui	48
2.4.2	Les théâtres de dissection ou la mise en scène d'un cadavre.....	50
2.4.3	Art, mort et simulacre	52
2.4.4	Traversée théorique et problématique : paysage et dépaysage, sublime et <i>delight</i> , mort et simulacre	55
CHAPITRE III L'ESTHÉTIQUE DU DÉPAYSEMENT COMME CADRE D'ANALYSE D'ŒUVRES À TRAVERS DES THÈMES DE LA MORT		58
3.1	La jeune fille et la Mort à travers l'œuvre de Joel-Peter Witkin	59
3.2	Vanité à travers une œuvre de Julien Boily	64
3.3	Danse macabre à travers une œuvre de Gisèle Vienne	68
3.4	Des œuvres sous l'aura du Memento Mori : origine et déploiement.....	72
CHAPITRE IV PROCESSUS, ANALYSE ET QUESTIONNEMENT <i>BLEU TURQUOISE ET/OU DES « APPARITIONS INATTENDUES »</i>		76
4.1	La créolisation comme processus méthodologique de recherche-crédation et sa mise en pratique dans l'œuvre	77
4.1.1	La créolisation, plutôt que le métissage, comme territoire Autre	77
4.2	Descriptif de l'exposition : Bleu turquoise et/ou des « apparitions inattendues »	80
4.2.1	Dessins et exvotos : histoire et la revisite du dispositif	80
4.2.2	Les exvotos : histoire, et la revisite du dispositif.....	82
4.2.3	L'installation : Le paysage comme matière première et la nature dénaturée	84
4.2.4	La couronne mortuaire.....	85
4.2.5	<i>Le loup n'y est pas</i> : histoire et la revisite du diorama	86
4.3	L'équation dramaturgique : l'écriture du parcours, de la mise en espace et de l'expérience esthétique.....	88
CONCLUSION.....		93
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....		99
Annexe 1		109
Annexe 2		110
Annexe 3,4,5.....		114

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : <i>Salle commune</i> (2005)	5
Figure 2 : <i>Salle commune</i> (2005)	5
Figure 3 : <i>Environnement #2</i> (2005)	8
Figure 4 : <i>Environnement #2</i> (2005)	8
Figure 5 : <i>Étude d'un phénomène ou L'invention d'un souvenir</i> (2007)	10
Figure 6 : <i>L'invention d'un souvenir et/ou l'ironie d'une nature morte</i> (2009)	12
Figure 7 : <i>L'invention d'un souvenir et/ou l'ironie d'une nature morte</i> (2009), détail	12
Figure 8 : <i>Not waterproof et/ou l'érosion d'un corps erroné</i> (2008-2012)	14
Figure 9 : <i>Rouge</i> (2009-2014)	18
Figure 10 : <i>Nature Morte</i> (2012)	20
Figure 11 : <i>Anna Akhmatova</i> , Joel-Peter Witkin (1998)	61
Figure 12 : <i>Memento Vastum</i> , Julien Boily (2012)	65
Figure 13 : <i>THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR</i> , Gisèle Vienne (2010)	69
Figure 14 : <i>Irène</i> (2014)	80
Figure 15 : sans titre (2014)	81
Figure 16 : <i>Exvoto</i> (2014)	82
Figure 17 : <i>Illusion</i> (2014)	84
Figure 18 : <i>Proposition funèbre</i> (2014)	85
Figure 19 : <i>Le loups n'y est pas</i> (2014)	86
Figure 20 : vue de l'entrée de l'exposition	88
Figure 21 : vue de la salle principale de l'exposition	90
Figure 22 : vue de la salle principale de l'exposition	91

INTRODUCTION

Pourquoi *La Mort*? Pourquoi *Le Paysage*? Pourquoi *Le Sublime*? Trois grands thèmes vertigineux et complexes qui seront abordés au cours de ce mémoire. Le parcours emprunté durant ce long processus de recherche, d'écriture et de création fut certainement chaotique, incertain et à quelques moments déstabilisants. Mais, par-dessus tout, le plaisir d'apprendre, de chercher et de découvrir fut une stimulation radiante, faisant ainsi de cette expérience une longue aventure qui m'aura menée vers des territoires inconnus, surprenants et fascinants. La longueur du deuxième chapitre démontre mon intérêt tout particulier pour l'aspect théorique de la maîtrise. En effet, l'un de mes objectifs premiers de mon retour aux études sera de développer mes connaissances théoriques et pousser ma réflexion sur certains concepts de l'art qui m'habitent depuis longtemps. Disons-le dès le départ, je ne connaissais pas grand-chose de la mort. Elle était davantage iconographique et symbolique, même si dans sa fatalité, elle ne m'était pas étrangère. Le paysage, bien présent dans mon travail et dans mon quotidien, s'avérait comme une notion assez vague plus près du terroir que de la sphère intellectuelle. Plus tard, il s'activera à travers une masse de données à la fois théoriques et pratiques, peu importe son champ d'action ou d'expertise. J'en prendrai donc mon parti en côtoyant une multitude de penseurs qui s'y sont attardés. Et le sublime? D'entrée de jeu, il était, à mon point de vue, uniquement de l'ordre du spirituel. Pour moi, qui ne suis attachée à aucune religion, le sujet ne m'apparaissait qu'accessoire tant il était inaccessible. Mais la rencontre d'Edmond Burke sera déterminante, tout comme celle de Michael Jakob et d'Édouard Glissant. Dès les premières pages de son plaidoyer sur ce qu'il appellera le *delight*, Burke m'a convaincue de la pertinence du sublime, tant dans l'histoire qu'à l'époque contemporaine. Même si Kant contribua à remettre le sublime en circulation, les théories de

Burke me semblent beaucoup plus adéquates au champ de l'art, parce que plus ancrées dans la matérialité et dans une forme de sensualité. Alors que celles de Kant se situent au rang de l'élévation de l'esprit et de l'auréole mystique.

Durant le difficile processus d'organisation de la pensée, des questions alimenteront ma démarche. Si la renaissance du sublime à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e se lie intimement à la découverte de nouveaux paysages et territoires¹, est-il possible d'observer un déplacement du concept vers la sphère des arts plastiques? Comment *reconnaître* le sublime au quotidien et dans l'art? Est-ce possible de le représenter, de le modeler ou de le dessiner? Pourquoi associer la mort au paysage? Est-ce que ce dernier peut *exister* sans le regard, sans *l'autre*? Alors que d'innombrables ouvrages sur le paysage se sont présentés à moi, pourquoi la littérature est-elle à ce jour si peu bavarde à propos du *dépaysage*? L'absence d'étude théorique à ce propos aura donc servi de moteur pour mettre en place ma problématique.

Mes 25 ans de pratique m'ont amenée à collaborer avec de nombreux artistes, à travailler dans plusieurs domaines artistiques et à participer à des événements proposant divers lieux et contextes. Étant riche de ces voyages, de ces rencontres et de ces expériences, il m'a semblé juste de laisser toutes ces influences contribuer à l'expression de ma problématique dans ce mémoire. En faisant le survol de trois œuvres installatives et de trois œuvres performatives réalisées depuis 2005, je mettrai en place au chapitre I certains concepts en lien avec ma problématique de recherche-crédation. Cet exercice servira à mettre en relief certains aspects de mon travail antérieur qui font écho aux grands thèmes de cette thèse. Aussi, il m'est apparu juste, dans l'analyse de mes performances, d'utiliser la troisième

¹ Augustin Berque (1994). « Paysage, milieu, histoire », *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, p. 76.

personne du singulier et non le « je ». Ce choix me permet de faire une mise à distance entre l'auteure et la performeuse. Il n'y a pas de « moi » qui s'exprime, mais plutôt un « il », un « elle », un « autre ». Dans cette approche certes utopique, mon corps, ce corps, est anonyme ou bien générique. Cette vue d'ensemble sur la genèse de ma démarche, autant d'un point de vue pratique que théorique, fait ainsi la lumière sur le leitmotiv de cette entreprise. Le chapitre II s'avère comme une circulation libre à travers ce qui constitue le cœur de cette étude : le paysage, le sublime et la mort. J'ai pris plaisir à sonder dans l'aspect historique, philosophique et quelques fois même sociologique de ces termes-phares tout en me permettant quelques bifurcations conceptuelles afin d'entrouvrir des pistes de réflexion. Le lecteur se rendra compte que je n'ai pas cherché systématiquement à faire des liens avec chaque aspect des sujets avancés. Comme dans la création, j'ai butiné à droite à gauche, tissant ainsi une toile plus raffinée et solide à certains endroits, plus brute et fragile à d'autres. Il m'aura fallu ces deux premiers chapitres pour formuler ma problématique et les sous-questions qui s'en dégagent. Au chapitre III, qui porte sur l'analyse d'œuvres, j'aborderai le thème de la mort comme un thème historique qui persiste dans l'art actuel. À travers des notions de paysage, je verrai que les trois artistes s'intéressent au sublime en tant que sujet ou expérience. Finalement, le chapitre IV fera le survol d'une démarche inspirée par la notion de créolisation chez Édouard Glissant, de l'analyse de mon exposition finale et, en fin de parcours, il reviendra, à partir du baroque, sur l'essence même de mon interrogation : comment définir, reconnaître et créer l'esthétique du dépaysement?

CHAPITRE I

GENÈSE : DU CLIMAT AU PAYSAGE, UN PARCOURS

CHAPITRE I

GENÈSE : DU CLIMAT AU PAYSAGE, UN PARCOURS

Dans ce premier chapitre, j'introduirai trois œuvres installatives et trois œuvres performatives créées et présentées au cours des 12 dernières années. Chacun étant le prolongement du suivant, ces projets constituent des points charnières à l'élaboration de ma problématique de recherche-crédation. La présentation de mon cheminement, comme une toile d'araignée, fut tissée afin de tirer délicatement les ficelles qui me guideront vers le chapitre II. Avec le recul, la thématique de ce mémoire semble avoir été déterminée à travers le temps et les expériences, tout en soulevant continuellement des questions et des réflexions qui se poursuivront dans les chapitres suivants.

1.1 Le climat : l'événement et la rencontre avec l'autre, la nordicité

Dans le cadre de l'événement Espace Blanc², *La Salle commune* (2005) est une œuvre *in situ*, réalisée et exposée sur la banquise de Rimouski dans un village de pêche blanche.



Figure 1 : *Salle commune* (2005)
Espace Blanc, Rimouski (Québec) ©J.Andrée T.

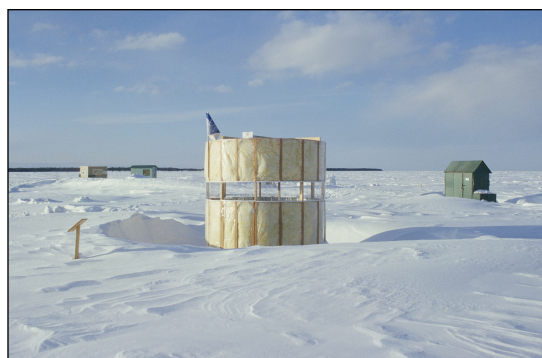


Figure 2 : *Salle commune* (2005)
Espace Blanc, Rimouski (Québec) ©J.Andrée T.

² Événement spécial incluant Éric Cardinal, Virginie Chrétien, Julie Morazain et Julie Andrée Tremblay, du 12 février au 21 mars 2005, organisé par Caravansérail, centre d'artistes de Rimouski.

Le contexte social et culturel spécifique de ce village vaut la peine de s'y attarder. On y retrouve de petites cabanes de pêche de toutes formes, couleurs et dimensions. Pour se rapprocher de l'esthétique du village traditionnel, on y aperçoit un simulacre de Caisse populaire, une chapelle et un magasin général. Le week-end, la faune humaine est constituée de familles, mais en semaine on y rencontre essentiellement des hommes seuls, au chômage ou à la retraite. En discutant avec ces derniers, je réalise que plusieurs d'entre eux fuient le foyer familial, l'ennui et la solitude. À la suite de mes observations et de nombreuses discussions avec les pêcheurs, force est de constater que cette agglomération éphémère est un lieu de rencontres et d'échanges, tout en préservant une certaine tranquillité. Lors de mon premier repérage sur le site, je réalise qu'il n'y a aucun centre communautaire, comme on les appelle en région. C'est ici que mon concept prend naissance. De forme cylindrique, *La Salle commune* servira non seulement de cabane à pêche, mais aussi de lieu de rencontre, ouvert à tous. Vitrée tout autour, il est facile d'observer et d'y être observé. On s'y assoit en cercle, comme à une table ronde, pour y tendre une ligne dans un trou situé au centre de l'espace. Tout y est conçu pour faciliter les échanges et tisser des liens. Cette installation *in situ* est vite devenue un lieu partagé par les visiteurs et villageois, où se produisent de petits événements comme le déterminent Alban Bensa et Éric Fassin : « L'événement, ce n'est pas qu'il se passe *quelque chose*, quelque important que soit ce fait, mais plutôt que quelque chose *se passe* – un devenir. »³ *La Salle commune* est un lieu de ce devenir avec *l'autre*; c'est-à-dire le passant, l'étranger, l'ami, la connaissance ou la famille. *L'autre* étant également la nature, la banquise et la nordicité, la culture et l'art. Finalement, le climat devient un prétexte; l'œuvre un contexte où se passe ce *quelque chose*. L'événement n'est

³ Alban Bensa et Eric Fassin (2002). « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, 38, p. 4, mis en ligne le 6 mars 2007, 8 octobre 2013. [En ligne] <<http://terrain.revues.org/1888>> Page consultée le 8 octobre 2013.

pas ici défini par son importance médiatique, mais par son existence même⁴. C'est, en quelque sorte, la mise en place d'éléments précis et calculés (entendre ici la construction de la structure et de l'aspect esthétique). Ce qui adviendra lors de l'utilisation et de la visite du lieu est imprévisible, mais « L'événement s'impose à ceux qui le vivent »⁵. C'est donc depuis ce contexte socio-politico-culturel particulier que j'ai pu relever la notion d'événement qui m'intéresse, telle que Bensa et Fassin l'envisagent : l'événement comme culture, rite et structure.

C'est en tant qu'action qu'il faut le saisir, c'est-à-dire selon une logique de situation qui prenne en compte comment il montre et établit autre chose que ce à quoi chacun était encore habitué. Tout événement, modification sensible des rapports de force et de la configuration des possibles, est à la fois politique et épistémologique. (Bensa et Fassin, 2002, p. 5)

Cette expérience artistique, devenue sociale et culturelle, de la nordicité et du territoire sera mise à contribution dans ma prochaine création *Weather report/Potentiels évoqués*. Là où le corps de l'artiste n'est pas, il y a celui des autres. Là où la présence de l'artiste n'est plus requise pour que l'œuvre existe, celle d'autrui sera indispensable. Dans cette perspective, je peux me questionner sur l'existence, voire la naissance du paysage. Y a-t-il PAYSAGE sans le regard de l'humain? L'expérience paysagère n'est-elle pas de *facto* imbibée de notre bagage socioculturel?

⁴ Bensa et Fassin, *Op. cit.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

1.2 L'expérience paysagère : la température et le corps (des autres)

Présentée à SKOL en avril 2005, *Weather report/Potentiels évoqués* portait sur l'environnement bâti et son influence sur les rapports humains. Par le biais de la température, j'ai proposé des lieux d'échanges ou d'isolement, où son, vidéo, texte et climat ont été utilisés comme des instruments de recherche poétique, sensorielle, spatiale, temporelle et sociale. Sous forme de collage, j'ai employé différentes sources sonores provenant d'archives, de documentaires et d'enregistrements personnels réalisés dans la faune urbaine lors d'un voyage en Asie.



Figure 3 : *Environnement #2* (2005)
Weather Report/Potentiels évoqués
Skol, Montréal (Québec) ©J.Andrée T.



Figure 4 : *Environnement #2* (2005)
Weather Report/Potentiels évoqués
Skol, Montréal (Québec) ©J.Andrée T.

Dans *Weather Report/Potentiels évoqués*, les archives deviennent des matières pour créer des environnements construits afin de proposer des expériences paysagères singulières autant du point de vue physique, qu'émotionnel ou conceptuel. Analysons une des œuvres de cette exposition. *ENVIRONNEMENT #2* est une boîte suspendue du plafond. Il y a deux ouvertures pour y insérer deux têtes. Le ou les visiteurs y ont accès par une échelle située en dessous du dispositif. On peut y aller seul ou en couple, au risque de s'y retrouver en tête-à-tête avec un inconnu. À l'intérieur de la boîte recouverte d'une céramique blanche, un épais brouillard d'humidité se dégage par un humidificateur. Face à face, dans une étrange intimité

avec l'autre, on se met à l'écoute de la trame sonore. On y reconnaît des chants de baleines, des témoignages de sinistrés provenant du déluge de Chicoutimi en 1996, amalgamés à des incantations religieuses provenant d'une mosquée lointaine. Avec l'effet d'avoir la tête dans les nuages ou dans un sauna, on respire de façon ambivalente; est-ce de la fumée ou le bienfait de l'humidité? La trame sonore mène dans des lieux communs, ou enfin envisageables, mais aussi abstraits. À certains moments, grâce à des traces sonores reconnaissables, on s'y retrouve d'un point de vue géographique; on détecte l'accent saguenéen d'un sinistré témoignant de la force de la catastrophe. Le spectateur redescend de son perchoir la chevelure humide et le visage mouillé, pendant que de l'extérieur, on aura pu voir deux corps sans tête tout en créant cette forme étrange mi-géométrique, mi-organique. Là où le corps et l'architecture se croisent, le spectateur « ...rencontre la perspective nouvelle d'un regard inusuel »⁶ par l'équation improbable de ces éléments provenant ou rappelant le paysage. Tout en faisant partie du dispositif (c'est une condition *sine qua non* de cette œuvre), le spectateur n'a pas de mise à distance du paysage. Il est dans le paysage. Il est sujet et objet, acteur et récepteur. Cette mise à distance du regardeur, comme condition essentielle au paysage, est difficilement possible. Pourtant, il y a bel et bien une expérience esthétique paysagère. Cette analyse soulève une question fondamentale : mais qu'est-ce que le paysage? Nous tenterons d'y répondre d'entrée de jeu au chapitre II.

⁶ Michael Jakob (2008). *Le paysage*, Suisse : Infolio collection Archigraphy, p. 39.

1.3 Catastrophes naturelles : trace, mémoire et image de mort

Ébauche du *delight*

Études d'un phénomène où l'invention d'un souvenir (2007) présenté à La Chambre Blanche⁷ se voulait une exploration de la fascination humaine pour les conditions météorologiques et les catastrophes naturelles, dans une ère de spectacularisation alimentée par les médias. À l'aide d'archives sonores et visuelles, j'ai inventé des souvenirs qui ont mis en œuvre cette esthétique de la catastrophe, plongeant dans un univers de désinformation poétique.



Figure 5 : *Étude d'un phénomène ou L'invention d'un souvenir* (2007)
Chambre Blanche, Québec (Québec), ©J.Andrée T.

⁷ Centre d'artistes autogéré de la ville de Québec.

Si le travail réalisé auparavant explorait le thème du climat et de la température, dans *Étude d'un phénomène ou L'invention d'un souvenir*, il est davantage question de catastrophes naturelles, mais aussi culturelles parce que « nature », dans ce cas, ne viendra pas sans l'intervention humaine. C'est donc ici, par l'entremise du thème de la catastrophe, que celui de la mort s'infiltré lentement. *Phénomène #2*, une des œuvres proposées est constituée d'une plaque de ciment de plus de 40 pieds carrés et de trois pouces d'épaisseur et appuyée au mur. Au sol, des tuiles de plâtres sont disposées à quelques centimètres du plancher. Ce sont des moulages d'un tapis de bienvenue en caoutchouc que l'on retrouve à l'entrée des maisons. Entre les plaques de plâtre, une flaque rouge transparente sème une vague de suspicion sur la poétique de l'œuvre. Ce qui, à première vue, semble un exercice formel, minimaliste et conceptuel de matière lourde et de couleur terne attire le regard vers cette tache rouge proposant presque une scène de crime : la trace d'un corps trépassé qu'on a déjà déplacé. Le temps semble s'être figé sur un événement tragique, voire fatal. Même si, ici, rien n'est dit, tout est clair et teinté d'un voile macabre. C'est la proposition d'un paysage de la mort. C'est l'invention d'un souvenir, la mise en scène d'une tragédie. Le goût du drame s'infiltré doucement dans la création. Le plaisir du tragique m'habite sournoisement. Sans pouvoir le nommer lors de la réalisation de ce projet, il semble que c'est à ce moment que les premiers signes du sublime apparaissent dans mes travaux plastiques. Nous verrons dans l'étude de ce thème, au prochain chapitre, que ma recherche artistique à partir de l'exposition de la Chambre Blanche trouvera des échos dans le sublime burkien.

1.4 Introduction à un dialogue entre paysage et mort : nature et *road-kill*



Figure 6 : *L'invention d'un souvenir et/ou l'ironie d'une nature morte* (2009), ©J.Andrée T.



Figure 7 : *L'invention d'un souvenir et/ou l'ironie d'une nature morte* (2009), détail, ©J.Andrée T.

L'invention d'un souvenir et/ou l'ironie d'une nature morte présentée au centre d'artistes Séquence (Chicoutimi) peut se décrire ainsi : un orignal en gazon synthétique rouge est appuyé au mur sur un fond rose, un champ de blé bleu est suspendu au plafond, un énorme écureuil mort peint en vert sur le mur, la tête renversée, et des plumes recouvrent une immense structure minimaliste rappelant un abri sur lequel est assis, nous tournant le dos, comme imprimé dans l'espace, un squelette miniature gris. Plusieurs de ces éléments font référence à la nature. Cependant, les couleurs choisies sont étrangères à la source originale, contribuant à dénaturer chacun de ces éléments dits naturels. « Faire du paysage »⁸ consiste dans ce cas, à objecti-fier, à « artificialiser », voire *dépayser* la nature.

Pour Anne Cauquelin, la fabrique de la nature, c'est le paysage, faisant ainsi écho au processus de création de cette installation. Mais qu'est-ce que la nature? Tout d'abord, à l'origine même du paysage, on peut supposer que, sans la nature, il n'y aurait jamais eu de paysage. Or, Jean-Marc Besse amène le point de vue qu'il n'y a rien de plus indistinct que la nature : « Le paysage n'est autre chose que la présentation culturellement instituée de cette nature qui m'enveloppe. »⁹ Il revendique que « Le paysage est d'abord et avant tout sensible, ouverture aux qualités sensibles du monde. [...] L'eau, l'air, la lumière, la terre : autant d'aspects du monde qui sont ouverts aux cinq sens, à l'émotion, à une sorte de "géographie affective" »¹⁰. Pour faire suite à cet énoncé de Besse, poursuivons l'analyse de trois œuvres performatives créées spécialement pour une scène dite à l'italienne. Le paysage, la dramaturgie et le cadrage du paysage, ou enfin d'une œuvre paysagère, sont des préoccupations très actives dans l'élaboration de ces trois projets scéniques.

⁸ Anne Cauquelin (2000). *L'invention du paysage*, Paris : Quadrige/PUF, p. 113.

⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰ Jean-Marc Besse (2009). *Le goût du monde/Exercices de paysage*, Paris : Actes Sud, p. 49.

1.5 CORPS ET PAYSAGE : CONSTRUCTION ET DRAMATURGIE

Not waterproof et/ou l'érosion d'un corps erroné (2008)¹¹ : le corps-objet comme lieu



Figure 8 : *Not waterproof et/ou l'érosion d'un corps erroné* (2008-2012)

Théâtre Lachapelle, Montréal (Québec)

Photo : Guy L'Heureux ©J.Andrée T.

Not waterproof et/ou l'érosion d'un corps erroné se compose par une série de tableaux vivants qui s'enchaînent et s'emboîtent l'un à l'autre et l'un dans l'autre. Chacun d'eux peut potentiellement exister individuellement, mais juxtaposés, ces tableaux créent une

¹¹ Création en 2008, présentée en première au Théâtre La Chapelle dans le cadre du FTA. Conception de l'éclairage de Jean Jauvin, conception sonore de Laurent Maslé, parrainé par Daniel Léveillé Danse.

suite poétique. Utiliser le corps comme lieu de transition et de transformation, et explorer la notion de gravité auront été les sources conceptuelles de départ. En introduction, la protagoniste¹² mendie des cigarettes au public. Tout en fumant, elle ingurgite une bouteille de vin rouge dans un très court laps de temps. Entre deux gorgées, elle tente de maintenir un dialogue plus ou moins improvisé et cohérent avec le public. Au cinquième verre de vin, les yeux et le nez coulent, le débit de la voix ralentit, c'est l'effet de l'alcool. Un haut-le-cœur provoque un mouvement pour expédier le liquide rouge dans l'un des grands bocal placés en avant-scène; effet de la couleur pourpre qui glisse dans l'eau vers le bas. Puis, la protagoniste ira jouer du violon, ce qui correspondra à une trame violente, mais rythmée, de sons stridents et endiablés, un paysage sonore, disons-le, un peu torturé. Les lèvres peintes seront trempées dans l'eau d'un énorme vase cylindrique pour y laisser couler un épais filament couleur ciel. La femme oiseau se déplace en fond de scène juste devant le vaste rectangle bleu. Elle essaiera à répétition et à bout de souffle de voler. Le paysage scénique se construira au fur et à mesure que les actions laissent des traces et transforment les objets et l'espace. À un moment, la performeuse enlève délicatement une bande de tapisserie du mur bleu, créant par ce geste deux formes rectangulaires; changement scénique. Le papier chiffonné sera entreposé sous sa chemise, laissant l'impression d'une femme bossue. À la suite de l'application d'une peinture rouge sur ses coudes et genoux, la performeuse se mettra en équilibre sur quatre vases. Le transfert de couleur à l'eau se fera lentement. On a l'impression que le sang coule de ses articulations. Pourtant, tout est calme et paisible. On peut même entendre sa respiration. Plus tard, la femme cyphotique simulera une noyade avec

¹² Comme mentionné en introduction, j'utilise la troisième personne du singulier afin de créer une distance entre l'auteur de ce mémoire et la performeuse de l'œuvre. Ce choix tente de faire miroir à mon état d'esprit lors de la présentation de mes performances : le « moi » n'existe pas. Même si c'est utopique, j'essaie d'être « sans nom » ou « les autres ». Le point de départ, c'est d'être un être humain.

l'un de ces boccas devenus rouges, en s'allongeant sur le sol et donnant l'impression de boire tout le contenu liquide. Elle trempera, pour un moment, dans le fluide; vision suicidaire entre la tragédie et l'extase de l'image vivante proposée. Les actions se poursuivront jusqu'à ce que le corps disparaisse. Comme mémoire vivante, lumière et son resteront activés sur le plateau jusqu'au départ du public. En l'absence du corps de l'artiste, les spectateurs déambuleront sur scène, curieux et intrigués, comme dans une exposition. Ainsi, le regardeur prendra place dans le paysage scénique et explorera *de visu* les vestiges de l'œuvre.

Dans *Not waterproof*, la lumière comme mode de cadrage vient dicter le regard, montrer comment et quoi regarder. Pour la conception de l'éclairage, l'éclairagiste Jean Jauvin joue sur deux plans : la tradition de la performance où l'on éclaire de façon générale l'espace et les codes connus de l'art de la scène, où l'on n'hésite pas à diriger la lumière pour dramatiser un moment. Pour une même action, on passe d'une lumière forte et ambiante, où même le spectateur est visible, à un rayon précis qui vient souligner l'action et le corps. Ce qui aura pour effet d'offrir au spectateur une lecture et une expérience mouvante dans son intensité, son intimité et sa tension dramatique. L'idée du cadrage sera reprise et poussée davantage plus tard dans *Nature Morte* (2012).

Si la dramaturgie doit prendre en compte l'inscription du spectateur et la réception de l'œuvre, comme le suggère Joseph Danan¹³, nous pouvons, dans le cadre de cette œuvre, la penser (ou la réfléchir) comme une forme de circulation où s'entrecroisent le sens, l'expérience esthétique et les codes, qu'ils soient visuels, plastiques ou sonores. Les actions réalisées proposent et provoquent différentes textures émotives : le tragique dans cette impossibilité de voler, dans cette noyade simulée et esthétisée; l'errance, la disparition, la

¹³ Voir, à ce propos : Joseph Danan (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Paris : Actes Sud-papiers.

mort ou la recherche de l'impossible; mais aussi la fascination et la contemplation de certaines images poétiques, comme porter le ciel sur ses épaules et le bercer, le corps-instrument qui se vide de son liquide rouge. Ce qui fait de *Not waterproof et/ou l'érosion d'un corps erroné* une œuvre percutante, à la limite du choquant, c'est son esthétisme. Tout au long de la performance, le sentiment du public oscille entre le dégoût et la beauté, l'image violente, mais aussi séductrice, le rire de bon cœur et celui du malaise. Le spectateur est maintenu dans un état de tension permanent, tout en lui accordant certains moments contemplatifs. Du tragique, de la gravité, il y a toujours le possible de l'expérience de ce qu'appelle Burke, le *delight* : sensation, émotion ou perception que nous définirons plus en profondeur au chapitre II.

***Rouge* (2009)¹⁴ : tableau vivant et la construction d'un paysage**



Figure 9: *Rouge* (2009-2014)
Festival Trans-Amériques, Montréal (Québec)
Photo : Guy L'Heureux ©J.Andrée T.

Dans l'espace scénique vierge, il n'y a qu'un coffre et deux énormes feuilles de papier blanc suspendues. À peine entrée sur scène, la femme dévore un poivron rouge. La bouche encore pleine, elle essaie d'articuler ces mots : « What color is this? It's red ». Ce sera la question qu'elle posera durant toute la performance en accumulant les objets et les actions. Rythme, mouvement et forme sont mis à contribution dans la construction du paysage visuel et sonore. Durant la performance, non seulement l'espace se transforme en installation, mais

¹⁴ Création en 2009, présentée en studio du Monument National, coproduite par le Festival Trans-Amériques, le Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort, le Théâtre Lachapelle, productrice déléguée Marie-Andrée Gougeon pour Daniel Léveillé Danse. Conception de l'éclairage de Jean Jauvin et conception sonore de Laurent Maslé.

le corps devient aussi sculpture. À cause de sa répétition, on a l'impression de plonger dans l'infini et l'indéterminé. *Rouge* est aliénant et contagieux. C'est une boulimie de gestes, d'actions des plus insignifiantes aux plus provocantes et troublantes. Sous forme d'un tableau vivant monochrome, une lente transformation s'active, faisant émerger un corps poétique, politique et poïétique.

Parce que le rouge est la couleur de toutes les émotions, il motive le voyage chaotique à travers un échantillonnage illimité de sentiments et de textures affectives. Ici, le paysage évoque ce que Besse appelle « une géographie affective »¹⁵. La vitesse à laquelle les images se succèdent contribue fortement à l'impression que le spectateur n'arrive presque jamais à s'approprier un moment pour s'y projeter, s'y retrouver ou se questionner. C'est la culture du *zapping* qui domine. Pourtant, il y aura bien quelques moments où le spectateur pourra souffler un peu et réaliser ce qui se passe, comme lors de la rencontre avec un squelette à la dimension ambiguë, entre un enfant ou un adulte miniature. La structure de la performance donne à croire qu'il n'y aura pas de fin, que l'œuvre pourrait durer trois ou six heures. La fausse fin, quand l'artiste disparaît sous un rideau rouge, ne vient que souligner un moment de répit puisque l'on repart dans une autre direction; sexe et rock n'rolls, avec encore plus d'ardeur. Malgré la répétition abusive de la même phrase « What color is this? It's red », le « message » n'est jamais le même. En effet, le ton, le rythme, la voix, l'intention dans les mots varient en tous points. On aura donc l'impression qu'on dit un « je t'aime, baise-moi », « le seigneur est avec vous, sainte Marie », « levons-nous et battons-nous » ou simplement « ceci est mon corps ». Les mots deviennent une matière acoustique créant un paysage sonore émotif et texturé. L'accumulation d'objets, d'actions et de traces contribue à la construction

¹⁵ Besse. *Op. cit.*, p. 49.

d'un paysage. La trace comme empreinte du temps, du passage et du geste est un motif fondateur dans l'œuvre d'Édouard Glissant sur lequel nous reviendrons au chapitre II.

La dramaturgie ne consiste pas, ici, à créer une suite narrative et unidirectionnelle, mais plutôt un parcours circulaire de l'imaginaire multidirectionnel où poésie et expérience se juxtaposent. Le corps dans l'espace-temps devient un passage, un tunnel, une zone de transition dans laquelle les traces s'accumulent tout au long de la performance. L'espace-temps, l'objet et le corps viennent s'y muter, s'y transformer, pour créer et toujours recréer la perception poétique et métaphorique d'un corpus.

***Nature Morte* (2012)¹⁶ : déconstruction du paysage, cadrage et la mort comme simulacre**

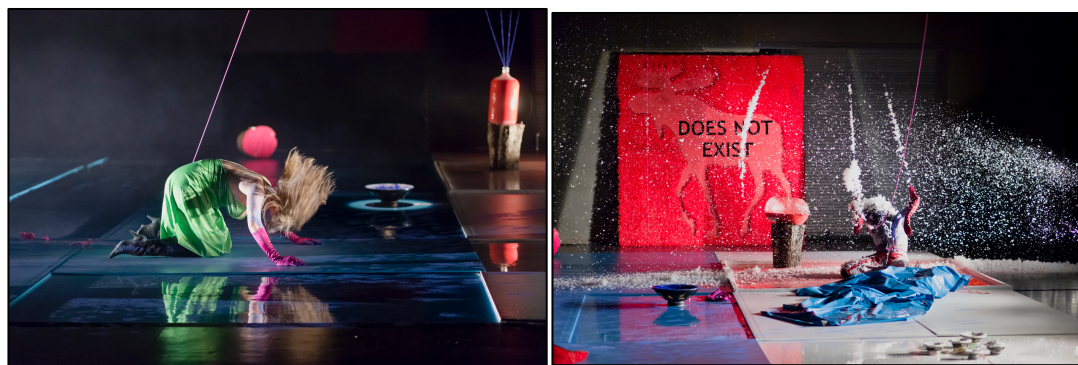


Figure 10: *Nature Morte* (2012)
Festival Trans-Amériques, Montréal (Québec)
Photo : Guy L'Heureux ©J.Andrée T.

Si dans *Not Waterproof* et *Rouge* il s'agissait de construire un paysage à travers un corps assez intime et une installation scénographique plus ou moins portable, dans *Nature Morte*, il s'agit de travailler avec la distance entre le regardeur et le regardé, comme dans la

¹⁶ Création en 2012, présentée au studio du Monument National, coproduite par Festival Trans-Amériques, Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre UQAC, productrice déléguée Marie-Andrée Gougeon pour Daniel Léveillé Danse. Conception de l'éclairage de Jean Jauvin et conception sonore de Laurent Maslé.

conceptualisation du paysage, ainsi que, de manière assez audacieuse, avec la présence de personnages, ou disons d'incarnations distinctes.

Présentée dans le cadre du Festival Trans-Amériques (2012), *Nature Morte* (2012) explore le thème du paysage et de la mort. Avec l'ardent désir de créer une œuvre hautement plastique, les rideaux s'ouvrent d'entrée de jeu sur un « personnage » déjà en action dans l'installation scénographique; un plancher bleu cyan qui couvre les deux tiers de l'espace, le reste est blanc. Des enceintes acoustiques dénudées sont disposées au sol. La membrane sert de contenant pour une poudre bleue qui s'agitera lors de l'envoi de fréquences sonores provoquant des effets de volcans miniatures et de fumée bleue.

Ouverture des rideaux : une femme est juchée sur un socle. Elle est vêtue d'une robe noire à pois et munie d'un micro suspendu. Elle chantonne : « I remember I was walking, I was listening, I was watching. I remember I was listening, I was fearing, I was running. I remember I was falling, I was screaming, It was hurting. It was bleeding. Was I dreaming? Was I dying? ». Dans une course essoufflante, la femme effectue un changement de costume à vue; robe vert pomme brillant et gants roses flamboyants. Le paysage comme le personnage se transforment. Assise sur une bûche peinte rose-fluo, contraste entre nature et culture, Rita, comme on l'appelle, est l'incarnation d'une chanteuse de cabaret désabusée, un peu poète et un peu disjonctée. Numéro de *spoken-word* trash, elle parle d'éléphant et de fromage, et se prend pour un petit chat. Il ne s'agira plus ici de construction du paysage, comme dans les deux performances précédentes, mais plutôt de transformation et du passage d'un environnement impressionniste à un lieu abstrait.

Sur le plan dramaturgique, le cadrage est un élément important. On y retrouve de petites fenêtres, dans un grand tableau. À certains moments, c'est le jeu de lumière qui

cadre l'action avec des allers-retours de forme rectangulaire lumineuse, faisant bouger, voyager et balader le regard du spectateur. Quelques fois, c'est la matière elle-même, un panneau rouge appuyé sur le mur en arrière-scène, qui définira un espace précis où sont proposées des images variables, des lignes organiques changeantes. Comme dans le paysage, l'action de cadrer dans cette performance-théâtre est un acte déterminant. Cette action, ce geste consiste à délimiter une partie de la nature. Pour paraphraser Cauquelin¹⁷, sans cadrage, il n'y a pas de paysage. C'est la détermination du regard qui révèle une prise de position du regardeur.

Le plan dramaturgique du projet consiste à écrire le glissement d'un paysage impressionniste à un environnement abstrait, pour finalement terminer sur un tableau expressionniste. En début de parcours, le corps est présenté dans l'incarnation d'un personnage prenant la parole, jusqu'à une désincarnation muette et abstraite, pour ne devenir qu'un canevas organique. Dans l'organisation des tensions¹⁸ et dans la mise en page des éléments picturaux, il faut prendre en considération la poétique des déplacements de chacun des éléments scéniques parce que ceux-ci participent grandement à ce que j'appellerais l'équation dramaturgique. Nous reviendrons sur ce sujet dans le dernier chapitre lors de l'analyse du projet de création de ce mémoire.

Dans le passage entre le figuratif et l'abstrait de la pièce, il y aura une danse avec le petit squelette suspendu : Rita, sortie un peu de son personnage, s'amuse à faire la morte. Elle tombera, se relèvera sans cesse en exagérant des morts subites. Le corps lourd, mais fluide se désincarne lentement au gré du mouvement. Cette présence nouvelle, sans superflu

¹⁷ Cauquelin, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸ Wassily Kandinsky. (2004), *Cours du Bauhaus*, cité dans Laurence Louppe, (2004), *Poétique de la danse contemporaine*, 2^e éd., Paris : Contre-danse, p. 210.

introduit une autre scène, un nouveau tableau. La lumière devient générale, le son absent. C'est l'acoustique de la salle qui amplifiera le geste répétitif de la performeuse. Tout en se trempant les mains régulièrement dans la peinture bleue, elle applaudira pendant une dizaine de minutes tout en regardant le public. Renversement de la dynamique : c'est le spectateur qui est regardé et applaudi... avec insistance. Moment volontairement ambivalent, alors que le regardeur s'installait confortablement dans l'acte de regarder, le doute est semé dans le rôle qu'il a soudainement à jouer. Faut-il applaudir aussi? Est-ce que la pièce est terminée? Est-ce que l'artiste cherche à nous provoquer ou à nous narguer? Le visage devenu complètement bleu, le geste est brusquement arrêté : silence. À partir de cet instant, le corps n'est plus que canevas, une surface organique. Une fois la protagoniste dévêtue, on remarque deux longues lignes noires tracées sur son corps. En mouvement, les lignes créent un dessin vivant. La protagoniste prendra une série de positions variées dans l'espace en relation avec de grands panneaux de couleurs qu'elle manipulera : soulever, pousser, tirer, défoncer, avec force. Finalement, la dernière scène nous ramène à la genèse du projet : le paysage et la mort. La protagoniste enroulée dans les fils bleus du départ, le squelette collé à son corps, la bouteille déverse son liquide rouge sur le sol, pendant qu'elle, comme une marionnette, se démène à essayer de se relever du haut de ses bottes noires à talons qu'elle n'a jamais quittées. En fond de scène, une dernière image révélée : un orignal rouge sur lequel est inscrit « DOES NOT EXIST » pendant qu'une tempête de neige éclate sur scène. Le noir se fait avec le bruit de la machine à neige.

Ces œuvres performatives peuvent être considérées comme ce que Gertrude Stein appelle des pièces-paysages : c'est une circulation à l'intérieur du paysage où nous

(spectateurs) sommes libres d'emprunter un chemin plutôt qu'un autre¹⁹. Chez Stein, la « pièce-paysage », c'est aussi la poésie et le refus de la linéarité. « Celle-ci émerge peu à peu comme on découvre un paysage avec tous les composants du relief : notamment les thèmes, mais aussi les idées, les sentiments, les traits de caractère, les bribes d'histoire, les fragments du passé qui se font jour. »²⁰

En conclusion à ce premier chapitre qui relate six œuvres échelonnées sur une douzaine d'années de pratique, nous avons pu repérer plusieurs notions : l'événement, le cadrage, le simulacre, la trace, le corps d'autrui, la rencontre, la dramaturgie, le macabre et la tragédie. Dans ce processus d'exploration, une question émerge et m'habitera tout au long de la rédaction de ce mémoire : que serait une esthétique du dépaysement? Avant de tenter une réponse, dans une démarche à multiples facettes théoriques, je vous propose un survol bien ciblé, comme une visite guidée, à travers les trois thèmes fondateurs de cette recherche : le paysage, le sublime et la mort.

¹⁹ Michel Vinaver (1993). *Écritures dramatiques*, Paris : Actes Sud, p. 44.

²⁰ *Ibid.*

CHAPITRE II

PAYSAGE, SUBLIME ET MORT

CHAPITRE II

PAYSAGE, SUBLIME ET MORT

2.1 LE PAYSAGE

Si l'assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. (Baudelaire, Baudelaire, 1859)

Le célèbre poète, Charles Baudelaire stipule que le PAYSAGE est d'abord une expérience intime et poétique de l'ordre de l'esthétisme et de l'affect. L'apport des peintures de paysages et des œuvres littéraires paysagères est fondamental dans sa compréhension et son évolution. L'apparition du genre à la Renaissance se fait d'abord sous des considérations esthétiques, porteuses d'idées, de fascination et d'inspiration. Le mot PAYSAGE apparaît au XV^e siècle et viendrait de Hollande, transitant par l'Italie, pour finalement s'installer dans la culture européenne au même moment où les lois de la perspective s'élaborent dans nos esprits²¹. Depuis cette époque, la notion ne cesse de s'élargir. Nous verrons que le concept composé d'équations variables comporte de multiples facettes dans la philosophie, les sciences, l'art et les sociétés. Pour démontrer la pluralité du sujet, j'ai donc dressé une liste de citations d'auteurs de différents champs d'études qui tentent de définir le PAYSAGE, suivi de quelques commentaires personnels qui serviront à mettre en lumière certains aspects charnières de ma recherche. Dans cette perspective, le paysage est une totalité dynamique et évolutive. Il doit être compris comme « le point de rencontre entre les décisions humaines et l'ensemble des conditions matérielles (naturelles, sociales, historiques, spatiales, etc.) dans

²¹ Cauquelin, *op. cit.*, p. 27.

lesquelles il surgit et tente de se formuler »²².

2.1.1 Qu'est-ce que le paysage? Idées variables et variantes

Mais qu'est-ce qu'un paysage? C'est tout d'abord un morceau de pays, « [...] selon l'opinion unanime des dictionnaires, un territoire plus ou moins important tel qu'il apparaît à la vue se constituant comme un objet pour une représentation picturale au moins potentielle »²³.

Mais qu'est-ce qu'un paysage? Sur le plan géographique, Jay Appleton croit que « [...] le paysage possède selon lui un fondement biologique, les environnements permettant la survie de l'espèce ou de l'individu étant aussi l'objet de plaisir esthétique »²⁴. Alors que Stephen Daniels souligne plutôt que « le paysage est foncièrement ambigu, source de plaisir esthétique d'une part, instrument de pouvoir d'autre part »²⁵. Certes, le paysage est une affaire d'image et de représentation, mais il est aussi biologique et politique.

Mais qu'est-ce qu'un paysage? D'un point de vue sémiotique, Jacques Fontanille explique qu'« un paysage se présente d'abord comme un segment du monde naturel, constitué pour l'essentiel d'un *espace figuratif*, dont la valeur émane des sensations et de perceptions qu'il procure, eu égard à une position d'observation en général considérée comme déterminante »²⁶. C'est ce que je nommerais la création du cadre.

Mais qu'est-ce qu'un paysage? Marc Desportes, en tant qu'ingénieur des Ponts et

²² Besse, *op. cit.*, p. 48.

²³ Jakob, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ Jay Appleton (1975). *The Experience of Landscape*, London : John Wiley & Sons Inc., p. 69.

²⁵ Jakob, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Jacques Fontanille (2005). *Paysages : le ciel, la terre et l'eau*. Nouveaux Actes Sémiotiques, Actes de colloques, Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation. [En ligne] <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2408>> Page consultée le 20 janvier 2012.

Chaussées, dans une approche surprenante, tente de démontrer comment les moyens de transport, de la diligence à l'automobile, en passant par les trains et les avions, ont pu modifier, mais aussi forger notre expérience à l'espace, à la nature et au paysage : « le paysage naît d'une distanciation de soi à l'espace »²⁷. Il n'est pas qu'une simple étendue statique et immobile. C'est une mise à distance où la nature se donne à voir.

Mais qu'est-ce qu'un paysage? D'un point de vue « phénoménal », Philippe Descola montre qu'« ...un site ne devient paysage qu'en vertu de l'œil qui le capte dans son champ de vision et pour lequel il se charge d'une signification particulière »²⁸. Cette citation nous permet l'introduction du corps et de sa mécanique dans le concept paysagé.

Mais qu'est-ce qu'un paysage? L'historien et philosophe, Jean-Marc Besse résume cinq problématiques paysagères actuelles :

- 1) Principalement informé par la peinture, le paysage comme représentation culturelle.²⁹
- 2) Le paysage comme territoire créé par l'histoire des sociétés « ... est un espace organisé, c'est-à-dire composé et dessiné par les hommes à la surface de la Terre »³⁰. Comme « œuvre collective des sociétés » le paysage, pour l'auteur, n'est pas seulement esthétique. Il est à la fois théorique, culturel et incarné dans des pratiques, des œuvres et des productions de toutes sortes, voire dans le

²⁷ Voir, à ce propos, l'ouvrage Marc Desportes (2005). *Paysage et mouvement*, Paris : Gallimard.

²⁸ Philippe Descola (2013). « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France*, 112|2013, mis en ligne le 2 août 2013. [En ligne] <<http://annuaire-cdf.revues.org/737>> Page consultée le 7 juillet 2013.

²⁹ Besse, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ *Ibid.*

quotidien. Il s'organise en fonction des besoins d'une communauté changeant ainsi le substrat de la nature.

- 3) Le paysage comme un complexe systémique qui articule des éléments naturels et culturels de façon dite objective. Qu'il soit une vue, une image ou une pensée, il est un monde, fabriqué et habité par des sociétés en changements continuels³¹.
- 4) Le paysage comme un espace d'expérience polysensorielle à travers des éléments comme l'eau, l'air, la lumière et la terre. Par le fait même, le paysage peut être compris et défini comme « l'événement de la rencontre concrète entre l'homme et le monde qui l'entoure »³². Il est d'abord et avant tout une *expérience*.
- 5) Le paysage comme un site et/ou un contexte de projet ³³. C'est-à-dire, l'aménagement paysagé, les jardins et les parcs urbains. Il s'agit donc d'une intervention logique de l'homme, en fonction d'une commande. Avec une ambition poétique, comme certains architectes, qui consiste à remplacer ou à modifier les paysages déjà existants, une contribution *in situ*.

Nous l'avons vu, la conception du paysage est variée, complexe et surtout multidisciplinaire. Toutefois, dans cet univers de possibles, ma rencontre avec les idées de l'auteur Michael Jakob s'est avérée particulièrement éclairante pour la suite de ma réflexion. Procédure complexe ou simple, comme une sorte de définition-aide-mémoire, la formule-définition proposée par l'auteur possède une fonction pratique et heuristique : $P = S + N$. L'équation renvoie à trois facteurs essentiels, voire *sine qua non* : 1) à un Sujet (S); 2) à la

³¹ *Ibid.*, p. 44.

³² *Ibid.*, p. 50.

³³ *Ibid.*, p. 16.

nature (N); 3) à une relation entre les deux (+)³⁴. Afin d'élargir la discussion, nous tenterons ainsi, dans le volet suivant, de définir chaque aspect de la formule de Jakob.

2.1.2 À partir de la formule de JAKOB : $P = N + S$

P (paysage) = N (nature) + S (sujet)

De la Nature... (N)

La NATURE est un élément variable, dans sa constitution et son évolution. Jean-Luc Nancy dira que, même si on l'entend souvent comme une abstraction, tout comme la relation de l'homme avec elle, « ce qui est réel, c'est la terre, la mer, le ciel, le sable, c'est la plante des pieds et le souffle, l'odeur de l'herbe... »³⁵. Chez les Grecs anciens, ce qui compose la « physique » naturelle, ce sont les quatre éléments : l'air, la terre, l'eau et le feu. À propos de la nature chez les Grecs, « ... elle ne se “dit” pas sous la forme figurative du paysage visuel, mais trouve à se présenter sous la forme d'un pouvoir dont la description est de l'ordre du discours, non de la sensibilité »³⁶. Sous Aristote, la *Nature* est pourvoyeuse et gestionnaire³⁷. Elle est implicite dans la vision de leur « monde » et celui du logos³⁸. Du IV^e jusqu'au XVII^e siècle, la nature demeure le reflet de son Créateur, expliquant pourquoi on la craignait dans la populace³⁹. À partir de la moitié du XVI^e siècle, les études de Copernic, Kepler, Galilée, Newton et autres contribueront à expliquer et à comprendre toutes ces richesses. Les artistes, poètes, peintres, naturalistes et philosophes à ce moment de l'histoire créent une vague de « poétisation » de la nature à grande échelle. « Ces facteurs “positivèrent” la nature

³⁴ Jakob, *op. cit.*, p. 34.

³⁵ Jean-Luc Nancy. (2003), *Au fond des images*, Paris : Galilée, p. 109.

³⁶ Cauquelin, *op. cit.*, p. 41.

³⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ Jakob, *op. cit.*, p. 43.

dans sa totalité, impliquant en même temps sur le plan esthétique la reconnaissance de toutes formes imaginables : non plus seulement le beau, mais également du pittoresque et du sublime. »⁴⁰

Même si, encore aujourd'hui, la nature demeure un lieu fort, nous l'avons quelque peu dénudée de ses pouvoirs mystiques et croyances mythologiques. Elle apparaît davantage comme un lieu possible de loisir, un milieu toujours et encore à conquérir ou à protéger. Pour certains, elle est en péril, pour d'autres, elle est source inépuisable de matières. Ainsi, la question « qu'est-ce que la nature? » pourrait faire l'objet d'une thèse en soi. Afin de poursuivre notre analyse, nous prioriserons cette appellation de Jean-Pierre Le Dantec, qui fait référence au *naturel*, « ...ce qui n'a pas été créé par l'homme, mais précédé de tout temps l'action de ce dernier sur le monde »⁴¹. Dès lors, nous pouvons inclure les quatre éléments : l'air, la terre, l'eau et le feu. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce chapitre, le paysage sera, à une certaine époque, la mise en spectacle de la nature⁴². Mettons-nous d'accord sur ce point, comme le dit Cauquelin, pas de « paysage » sans « nature »⁴³. La nature, c'est l'objet du paysage.

Du Sujet... (S)

Le SUJET comme spectateur, acteur ou metteur en scène dans sa relation avec la nature est subjectif parce qu'imbibé de sentiments, d'opinions et d'intérêts propres. Par cette relation partisane, il est possible de créer une « entité relationnelle »⁴⁴. Cette relation,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹ Jean-Pierre Le Dantec (2006). Dans *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Paris : Éditions de la Villette, p. 70.

⁴² Cauquelin, *op. cit.*, p. 22.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴ Berque, *op. cit.*, p. 29.

Augustin Berque la nomme aussi PAYSAGE. En tant que lieu de ruralité ou d'urbanité, la subjectivité de l'observateur le rapporte à des objets concrets qui nous entourent et qui habitent notre quotidien⁴⁵. Pour qu'il y ait « expérience », donc relation, donc paysage, il faut que notre SUJET soit apte à cette dernière. Il faut que le regardeur ait ce que Berque appelle un « sens de la nature » et plus particulièrement un « sens du paysage ». Cette élaboration culturelle qui implique un certain apprentissage se fait par l'acquisition d'un savoir-faire dans l'expression « ... des manières de dire, de voir, de sentir, et alors seulement l'on pourra jouir du paysage... »⁴⁶. Pour qu'il y ait une culture paysagère, il faut une civilisation paysagère. Berque soumet quatre critères pour identifier celle-ci : 1) Il faut tout d'abord que cette société fasse usage d'un ou de plusieurs mots pour dire « paysage »; 2) Une littérature, qu'elle soit orale ou écrite, élaborant sur le paysage et tout sentiment qu'il puisse provoquer; 3) La présence et la création de représentations picturales de paysages; 4) Des jardins d'agrément⁴⁷.

Le SUJET, concrètement, c'est le marcheur, c'est celui qui regarde, mais surtout celui qui voit, qui observe, cadre, photographie, peint, qui met en place des dispositifs qui tissent des liens, qui créent des relations. C'est lui qui pense, théorise et ressent le paysage. N'est-ce pas lui aussi qui théâtralise la nature et qui la met en scène?

De la Relation... (+)

À la base, une relation est une forme de liaison entre deux points. Pensons la RELATION comme un trajet entre NATURE et SUJET que nous avons précédemment définis. Vu de cet angle, envisageons le paysage, comme une manifestation de cette traversée.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

C'est peut-être dans, à travers, par et sur cette trajectoire que le paysage réside. Ce rapport, qui implique des notions de temps et d'espace⁴⁸, est un déplacement, un va-et-vient entre NATURE et SUJET. Continuellement en mouvement, la relation n'est donc jamais fixe. Impliquant le corps et l'affect, est-il possible d'envisager dans la mouvance cette RELATION comme une « rencontre » entre le genre humain et la nature?

Chez Édouard Glissant, La Relation (c'est ainsi qu'il l'écrit) consiste à se changer en échangeant avec l'autre, mais sans se perdre. Selon l'auteur, « la notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe [...] une poétique de la relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre »⁴⁹. Si l'on applique ce principe à notre formule de départ, $P = S + N$, nous pouvons donc supposer que la nature change l'homme et que l'homme change la nature tout en gardant chacun leur entité propre. Reste à savoir si le mouvement est rhizomatique. Il est certain qu'en pratique nous avons changé la nature. Nous l'avons même, disons-le, un peu dénaturée. Mais nous laissons-nous, encore, changer par cette dernière? Jakob précise dans sa pensée qu'une conscience de la nature ne garantit en rien la naissance du paysage. Un lien fort et particulier doit exister et prendre forme entre la NATURE et le SUJET⁵⁰. Il doit cependant y avoir une mise à distance entre S et N. L'expérience, lire aussi la relation, avec la nature est pour l'auteur le résultat d'une médiation, ce qui implique une intention, un désir ainsi que de l'immédiateté. « Elle mélange l'attente à

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁹ Jean-Louis Joubert (2005). *Édouard Glissant*, Paris : Édition ADPF, p. 39-40.

⁵⁰ Jakob, *op. cit.*, p. 46.

l'imprévu, l'intérêt au désintéressement, et elle est à la fois subjective et générale. »⁵¹ C'est ici, peut-être, que prend forme l'événement paysager.

2.2 AU PAYSAGE LE DÉPAYSAGE

2.2.1 Événement et expérience : vers le DÉPAYSAGE

Il ne faut pas dire, par conséquent, que le paysage *est conçu comme* une expérience. Il *est* plutôt cet événement, singulier et toujours différent, de l'extériorité comme telle à laquelle l'expérience expose ceux qui s'y risquent, dans une confusion et une tension entre soi et le monde, qui, proprement, ravissent. (Besse, 2009, p. 53)

Ce qui fait du paysage « un événement », c'est qu'il est à la fois imprévisible et volatile. Nous pouvons supposer que le paysage, en tant que phénomène culturel, est stratifié par la mémoire collective et par ce que nous pouvons nommer, au sens très large, *la trace*. Comme société, peuple, culture, nous accumulons les traces de ce qui nous entoure, nous forme, nous touche, nous construit, nous instruit, nous influence. Le motif de *la trace* dans la langue antillaise signifie « chemin » et dans la nôtre, « mémoire »⁵². La trace se situe dans toutes les couches de notre être et de notre société. Ce double sens de la trace, entre *mémoire* et *chemin*, nous porte à réfléchir sur sa trajectoire. Cette *trace* comme *chemin* nous renvoie au déplacement qui sert de moteur à l'avènement du paysage, mais aussi de carburant au DÉPAYSAGE. Besse nous dit que ceux qui s'exposent à l'événement-paysage risquent de se retrouver dans « une confusion et une tension entre soi et le monde »⁵³. N'est-ce pas à ce

⁵¹ *Ibid.*, p. 50.

⁵² Édouard Glissant (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, p. 54.

⁵³ Besse, *op. cit.*, p. 53.

genre de sensation à laquelle nous devrions nous attendre quand nous nous sentons « complètement dépayés »?

Comme pour la nature au XVI^e siècle, les poètes, écrivains, peintres et artistes ont contribué et contribuent encore à modifier les concepts structurants de notre paysage ainsi qu'à élaborer une pensée paysagère⁵⁴. Ils ont su nous proposer des images que nous ne considérons pas comme des paysages. Par l'accumulation de ces *traces* (historiques, culturelles, théoriques, artistiques, etc.) depuis des siècles, nous pouvons nous demander en quoi notre relation avec le *paysage* est différente de celle d'une époque plus lointaine. En d'autres mots, voyons-nous, ou expérimentons-nous le paysage comme avant l'arrivée de la télévision, des ordinateurs, des drones et d'Internet dans nos maisons? Notre expérience paysagère n'est-elle pas tellement médiatisée, mutée et dénaturée, voire mutilée qu'elle est devenue étrangère au fondement même du paysage, c'est-à-dire une expérience par nos cinq sens d'une relation humaine au monde et à la nature. Cette réflexion soulève la question de l'authenticité même de nos expériences paysagères.

2.2.2 Le DÉPAYSAGE comme un regard critique sur le PAYSAGE

Michael Jakob est critique envers l'utilisation du concept de paysage : « Le discours contemporain du paysage ne s'exprime plus à travers un idiolecte exclusif : il a pris la forme d'un babil paysager incessant qui envahit tous les domaines de la vie. »⁵⁵ Sa réflexion nous porte à questionner l'authenticité de nos expériences paysagères. Avec les nouvelles technologies, les *déjà-vu* peuvent être nombreux. Exposés à une variété de documentaires télé et reportages de toutes sortes, nous avons tous au fond de nous une étrange impression

⁵⁴ Jakob, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵ Jakob, *op. cit.*, p. 7.

d'avoir fait le tour du monde ou du moins de l'explorer. Notre regard est contaminé, certains dirons nourri, par une quantité inimaginable d'images fixes ou en mouvement que nous consommons chaque jour. La circulation mondialisée des images contribua à démocratiser le paysage ainsi qu'à le rendre accessible. Mais en contrepartie, ce dernier en a peut-être perdu son identité, son authenticité. La surexposition culturelle du paysage est ce que Jakob appelle l'*omnipaysage*⁵⁶. Le terme ne renvoie pas seulement à son aspect visuel. Il s'applique aussi à la rhétorique et à la linguistique présente dans les théories, les discours de toutes sortes et de tous genres⁵⁷. Cette surexposition nous porte à réfléchir à son impact sur la relation que l'homme postmoderne entretient, s'il en est, avec la nature. Est-ce que l'*omnipaysage* contribue à une forme de standardisation, de mondialisation, du paysage? La critique de Jakob soulève une autre question : quel serait un paysage authentique? « Le paysage est toujours la médiation d'aspects que la relation polaire authentique/inauthentique permet de cerner : l'aspect individuel et collectif, actif et passif, libre et dirigé. »⁵⁸ Rappelons-nous que le paysage possède la qualité d'être éphémère et momentané, alors que l'on donne souvent la fausse impression qu'il est durable, solide et impérissable, voire immortel. Sa fragilité ou sa volatilité lui vaut, dans son essence même, qu'on le qualifie d'événement rare et d'exception.

2.2.3 Que serait une esthétique du dépaysement?

De mes observations en parallèle sur le paysage émerge une question persistante : que serait une esthétique du dépaysement? À la manière de Jean-Luc Nancy, déclinons tout

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

d'abord le mot DÉPAYSAGE⁵⁹. Comme Nancy le suggère, le *pays*, c'est l'occupation, l'espace, le territoire, mais ce sont aussi les limites d'une culture, d'une terre, d'un archipel. Un pays représente enfin un lieu de passage, de circulation et de déplacement. De *pays* vient *paysans*; c'est l'occupant, le sujet, le regardeur, l'observateur. De paysan se déduit le paysage qui rend compte de la représentation, du cadre. C'est le paysan qui cadre la nature, et cette relation *sine qua non* que Jakob relève entre la *nature* et le *sujet*. C'est un lieu où le regard et l'esprit ont tout le potentiel de s'y déplacer, comme un chemin, de l'explorer comme un laboratoire, et aussi de s'y perdre. Et finalement, le préfixe *dé* marque une séparation, une cessation, une privation, une déconstruction.

Inspirée par le processus de créolisation⁶⁰, mon cheminement m'amène à penser que le DÉPAYSEMENT, c'est d'abord l'expérience de la diversité et de la pluralité. C'est aller à la rencontre de l'*étrange* et de l'*imprévisible*. Deux qualificatifs qui résonnent quand il s'agit de dépeindre le sentiment de dépaysement. Toutefois, *la trace* comme « chemin » et « mémoire » habite le paysage, ce qui nous laisse supposer un *déjà-vu*, un *déjà ici*. Cette terre, lieu commun de tous les hommes et femmes, exhibe des paysages qui sont en quelque sorte par la présence d'eau, de sable, d'arbres ou d'autres éléments naturels, des amalgames d'éléments reconnaissables. Ce sont les agencements variables, inusités et surprenants qui créent des paysages différents jusqu'à possiblement provoquer un sentiment de dépaysement, donc de l'inconnu.

Pour Jean-Luc Nancy, le paysage commence tout d'abord par la notion d'éloignement et de perte de vue, autant en ce qui concerne la limite physique de l'œil que celui de l'esprit⁶¹.

⁵⁹ Nancy, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁰ Nous y reviendrons plus en profondeur au chapitre IV.

⁶¹ Nancy, *op. cit.*, p. 105.

Il propose une extension au pays et à son appartenance à laquelle il se rattache. C'est pour cette raison que l'auteur affirme ceci : « Lorsqu'on est transporté hors de son pays, on est dépaycé : on ne s'y retrouve plus, on est sans repères et sans coutumes »⁶². Cependant, si l'on adhère aux principes de la trace *chemin-mémoire* ou de l'*omnipaysage* dont il a été question plutôt, nous pouvons supposer qu'il y a toujours un minimum de repères, de vécus, d'histoire et de déjà-vu, ne serait-ce que le fait d'être sur la planète. Alors, le dépaycement, c'est peut-être le sentiment que nous avons devant *le divers*, c'est-à-dire notre trouble devant des apparitions inattendues. L'expérience du dépaycement, c'est le *change of scenery*, c'est changer de cadre ou de scène, c'est être désorienté, déboussolé. Par prolongement, c'est être déraciné, dérouté, voire exilé. Mais c'est aussi se perdre, s'égarer, ne plus *y être*. La pensée de Glissant suggère que nous sommes tous créoles et portons les traces de diverses cultures. Nous pouvons donc supposer que nous ne sommes jamais, à la façon de Nancy, totalement dépaycé. Certes, nous pouvons quitter notre pays, mais est-ce que notre pays nous quitte totalement? Nous sommes d'abord et avant tout sur la Terre. Ce repère fondamental, notre environnement, ne peut nous être entièrement étranger. Le corps, comme premier dispositif de mon expérience, est porteur de traces culturelles et génétiques, c'est le point de départ de toute expérience.

Pour Jean-François Lyotard, le paysage est « un lieu INDESTINÉ »⁶³. Il est infini et inépuisable. Contrairement à Nancy, dans le paysage de Lyotard, on ne se retrouve pas. Il confirme ce que nous tentons de rendre compte au cours de cette partie sur le dépayage, en affirmant : « Le dépayement serait une condition du paysage. »⁶⁴ En s'inspirant des dires de

⁶² *Ibid.*

⁶³ Jean-François Lyotard (1988). *L'inhumain : causerie sur le temps*, Paris : Galilée, p. 195.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 195.

l’auteur, on peut supposer que le paysage ne s’adresse à personne en particulier sauf à celui peut-être qui le regarde, donc au SUJET. Projetons-nous au sommet d’une petite montagne. Notre vision est à perte de vue. Parce que l’œil bouge, le regard se déplace; par conséquent, le cadre visuel et virtuel aussi. La nature, qui ne fige jamais, nous donne une sensation de déplacement, voire de vertige. Que ce soit par le point de fuite qui change, par la lumière qui subtilement vacille ou simplement une feuille, un brin d’herbe qui bouge. Le temps et l’espace, notions collées à celle du paysage, sont constamment en changement et en mouvement. Difficile d’attraper l’instant.

Mais le dépaysement, c’est aussi notre réaction à l’étrangeté, aux nouvelles formes d’hybridation inédites qui se développent dans un contexte de mondialité qui est constamment en changement. « Déjouant les fixations identitaires, les nouvelles configurations générées par les déplacements circonstanciels permettent de concevoir une étrangeté opératoire, en processus, et conduisent à réévaluer les oppositions convenues entre cosmopolitisme et enracinement... »⁶⁵ Le dépaysement, c’est l’expression de notre ignorance dans un environnement donné, c’est l’expression de l’étrangeté dans ce qu’appelle Glissant, la mondialité. « La notion de mondialité n’y définit pas une totalité, mais désigne l’infinie proximité des rencontres imprédictibles. »⁶⁶ C’est aussi l’ouverture sur tous les possibles. Si La Relation que propose Glissant, c’est de se changer en échangeant avec l’autre, mais sans se perdre, on peut supposer que le (+) dans l’équation $P = N + S$ de Jakob, qui symbolise la relation *sine qua non* entre N-ature et S-ujet est modifié dans son essence même. Dans le DÉPAYSAJE, la RELATION (+) entre N-ature et S-ujet est changée et changeante à un tel

⁶⁵ François Noudelmann et Antonia Soulez (2002). « Horizons », *Rue Descartes*, 2002/3, n° 37, p. 3-5. DOI : 10.3917/rdes.037.0003

⁶⁶ *Ibid.*

point que l'on peut en perdre nos repères. Soit qu'elle ne fonctionne plus ou pas bien, soit que la communication, les échanges entre nature et sujet sont dysfonctionnels, troublés, changés, redéfinis et déstabilisants. Le dépaysement pourrait consister en un déplacement de nos repères, en une rupture avec un territoire connu. Si la mise à distance est essentielle dans l'expérience du paysage, elle est peut-être manquante ou vétuste dans celle du *dépaysage*. En résumé, le dépaysement, c'est l'expérience du *dépaysage*, c'est-à-dire une dislocation des codes de représentation et des repères expérientiels du paysage réel.

2.3 DU SUBLIME (VERS L'EXPÉRIENCE DU DÉPAYSAGE)

Puisque PAYSAGE et SUBLIME partagent une même histoire, poursuivons avec l'étude de ce dernier. D'une part, le paysage, comme nous le rappelle la traductrice Baldine Saint-Girons, n'est pas qu'affaire de décor extérieur au sujet, il est « d'une certaine manière le prolongement du corps, l'enveloppe et l'atmosphère de l'esprit »⁶⁷. Comme nous le verrons, le sublime est lui aussi affaire du corps, d'esprit et d'esthétique. Il nous mènera à la découverte de nouveaux territoires, de nouveaux lieux, autant dans le monde de l'immatériel que dans celui de la matière.

2.3.1 Courte histoire du sublime et de ses glissements de sens

Environ un siècle après J.-C., Ps-Longin, écrivain grec, rédige le *Traité du sublime*, qui sera traduit pour la première fois par G. Boileau au XVII^e siècle. Longin est le premier à sortir le sublime du champ de la rhétorique et à l'envisager comme un sentiment. Du grec *hupsos*, le sublime s'accorde « à la simplicité du discours, à la force de conception et à la

⁶⁷ Berque, *op. cit.*, p. 76.

grandeur d'esprit »⁶⁸. Il apparaît aussi comme un adjectif, synonyme de *grave* et d'*élevé*, de *véhément* et de *terrible*. C'est ainsi que se dessinent subtilement les contours d'un sublime démesuré et fulgurant.

Edmund Burke, a 28 ans; il est encore très jeune lorsqu'il fait paraître *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* en 1757. Il conceptualise ce que certains appelleront un plaisir négatif qui nécessite, comme dans l'expérience du paysage, le recul et la distance dans un rapport au douloureux et au terrible. Ce déplaisir, il le nommera « *delight* », traduit comme *délice*. Source d'inspiration de toute la littérature gothique du XVIII^e siècle, ce sentiment caractérise le sublime burkien, dévoilant ainsi un côté sombre et violent. L'auteur de la *Recherche* considère le sublime comme une catégorie esthétique à part entière, et son effort consiste à faire reconnaître son autonomie face à la morale et à l'éthique. Il insiste d'ailleurs sur l'orientation concrète de sa démarche, qu'il qualifie d'expérimentale, puisqu'il tente de saisir les aspects physiologiques des variantes du plaisir et de la douleur. Burke présente ainsi l'une des prémisses de son sublime : « La terreur est dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime. »⁶⁹ Déclaration percutante et quelque peu provocatrice qui semble à première vue contradictoire ou à l'opposé de l'idée que nous nous faisons du sublime. Comme l'analyse Saint-Girons de l'édition de 1990, Burke est limpide dans le fonctionnement du sublime la terreur "gouverne" le sublime, elle ne le produit pas. Ce qui met en relief toute sa fragilité, son imprévisibilité et son potentiel de basculer du côté obscur

⁶⁸ Alfred Ernout et Alfred Meillet (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris : Librairie Klincksieck. 4^e éd. augm. J. André, (Original publié en 1932).

⁶⁹ Edmund Burke (2009). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (Baldine Saint-Girons, traduit et annoté) (Original publié en 1757), Paris : Librairie philosophiques, J. Vrin, II, 2, p. 25.

de ce sentiment. Il annonce tout le caractère agonistique de l'expérience qui peut être tout à la fois « destructrice et constructive pour le sujet, qu'elle renvoie du possible à l'impossible, de la présence à l'absence, du moi à l'autre. »⁷⁰ En voulant définir les principes agissants du sublime, Burke considère l'ensemble de nos sentiments-expériences et en distingue cinq : l'indifférence, le plaisir, la douleur, le chagrin et le *delight*⁷¹. Il présente le *delight* comme « ... le sens restreint d'un plaisir qui naît de la relation à la douleur, qu'il s'agisse d'éloignement, de métamorphose ou d'exploitation de celle-ci. »⁷² Opposant le beau, qui va dans le sens de la vie, au sublime, qui va dans le sens inverse, il croit que l'expérience du sublime porte le témoignage de la dualité de la condition humaine, c'est-à-dire celle de la vie avec la mort. Contrairement à certains penseurs de son époque, comme Du Bos, il refuse une séparation entre l'art, la nature, l'homme et Dieu. Alors que certains croient que l'art, en tant que production de l'homme, restera toujours inférieur à la nature, pour Burke : « L'art est la nature de l'homme... »⁷³ L'humain doté du langage se doit de vivre comme un artiste, du moins d'être créatif et passionné. Dans cette suite logique du cycle naturel de la vie et de la mort, le sublime semble embrasser les extrêmes, comme on les retrouve d'ailleurs dans la nature, et fuit la médiocrité et la neutralité. Il en est de même du sentiment gothique qui est pour Denis Mellier un jardin de l'oxymore : « redoutable, mais jouissif, horrifiant, mais plaisant, terrifiant, mais recherché. Le plaisir gothique est alors jouissance de l'oxymore. »⁷⁴ Le *delight*, comme ressenti est un véritable plaisir dans l'ambivalence des sentiments, un jeu d'attraction et de répulsion où l'alliance des contraires donne forme à un état psychique de l'affect. Il y a une véritable tension entre deux états, créant une dynamique pouvant faire

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁷¹ Burke, *op. cit.*, p. 34.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁴ Denis Mellier (1999). *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : H. Champion, p. 208.

vaciller à tout moment. Convaincu que les idées de douleurs sont des émotions beaucoup plus fortes que celles du plaisir, comme la joie, Burke explique la source du sublime :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. (Burke, 1757, p. 96)

Burke précise que si la douleur ou le danger se trouvent trop à proximité, ils ne serviront qu'à provoquer des sentiments terribles. La médiation de la distance et d'un sentiment de sécurité est une condition première pour basculer dans le sentiment du *delight*⁷⁵. Imaginons-nous au cœur d'une tempête; la démesure et la puissance du phénomène naturel pourraient provoquer un sentiment de frayeur qui susciterait un sentiment du *delight* seulement si nous sommes à l'abri du danger. Nous pourrions donc créer une certaine distance entre nous et le phénomène naturel et laisser émerger une expérience du sublime. Dans le cas contraire, si nous sentons que notre vie est sérieusement menacée et qu'il n'y a aucune sortie de secours, nos sentiments seront soumis entièrement et uniquement à la peur et à la terreur face au danger, ne laissant aucune autre place ou ouverture à une forme de fascination, d'exaltation.

Peu après Burke, Kant publie *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* en 1764. Était-ce une réponse dédiée à l'écrivain irlandais? Peu importe, il est certain que Kant se réfère à Burke considérablement. Si son prédécesseur avait une approche quelque peu charnelle du sublime, c'est d'ailleurs pour cette raison que certains le considèrent comme le père de la phénoménologie, Kant adopte plutôt un regard métaphysique dans une optique

⁷⁵ *Ibid.*, p. 97.

transcendantale. Le sublime kantien dépasse l'homme, tout en l'élevant d'un point de vue spirituel, que ce soit dans son imagination ou dans son intégrité physique. Le sentiment du sublime kantien a le pouvoir d'évocation de l'infini, de l'illimité et, ainsi, de nous révéler notre condition d'homme mortel et vulnérable. Il est de l'ordre du nouménal⁷⁶, et porte au dérisoire tout ce qui est de l'ordre du phénoménal, ce qui n'est pas le cas chez Burke. Le sublime de Kant est celui de l'élévation spirituelle; celui de Burke s'incarne, quant à lui, non seulement dans l'esprit, mais aussi dans la chair.

2.3.2 Esthétique, éthique et politique du sublime contemporain : Jean-François Lyotard

Le sublime bénéficie d'un important regain d'intérêt durant la seconde partie du XX^e siècle. En France, des auteurs tels que Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy et Jacques Rancière réfléchissent à la fois sur l'histoire et l'actualité du terme. Les réflexions de Lyotard portent non seulement sur l'esthétique, mais aussi sur les enjeux d'éthiques et les politiques du sublime dans les arts actuels ainsi que sur notre vision et notre pensée postmoderne. Il cherche, entre autres, à identifier les objets du sublime. Pour se faire, il se tourne vers Burke. Tout comme ce dernier, Lyotard pense que l'humain est spectateur et producteur du sublime. L'art dans l'esthétique du sublime, peu importe le médium, est une recherche de l'intense qui doit abandonner son imitation des critères de beauté, et explorer l'étrange, le surprenant, l'horreur, le terrible et d'autres combinaisons étonnantes. Le choc est par excellence, l'évidence du *moment présent*, le *now*. Selon Lyotard, les amateurs d'art ne veulent pas simplement vivre une expérience plaisante, ou qui dérive

⁷⁶ Chez Kant, concept de la chose en soi, conçue comme en dehors de toute expérience possible, dict. Antidote.

de bénéfices éthiques. Ils cherchent, au contact de l'art, une intensification de l'expérience esthétique à travers les capacités conceptuelles et émotionnelles de l'œuvre⁷⁷.

2.3.3 DU SUBLIME dans l'art ou l'effet de sublimation : vers l'esthétique du DÉPAYSAGE

Nous pouvons constater que l'élaboration de l'esthétique du sublime, autant chez Burke que chez Lyotard, indique encore aujourd'hui un monde de possibilités d'expérimentations artistiques. Burke ajoute ceci : « il est en notre pouvoir de faire au moyen des mots des combinaisons impossibles de toute autre manière »⁷⁸. Ainsi, suggère-t-il qu'il en est de notre devoir de créateur d'explorer, de chercher. Pour sa part, Lyotard croit que « [l]'œuvre ne se plie pas à des modèles, [qu']elle essaie de présenter ce qu'il y a de l'imprésentable; [qu']elle n'imité pas la nature, [qu']elle est un artefact, un simulacre »⁷⁹. Dans ce continuum d'idées, nous pouvons soulever une autre question : est-il envisageable que le sublime « d'aujourd'hui » ne soit possible qu'avec un certain facteur de risque, et que ce risque soit de l'ordre du politique, du social, du physique ou de l'affect? Ce facteur de risque « artistique », permettant ainsi l'émergence d'une attitude expérimentale et empirique, peut-il ouvrir les voies du sublime?

Selon Burke « l'enjeu suprême de l'art » serait à l'origine du sublime, tout comme l'est la théorie de l'origine de sublimation qu'il définit comme « l'exigence du dépassement »⁸⁰. La sublimation (du latin *sublimatio*, action d'élever) est d'abord un « procédé chimique qui

⁷⁷ Comme mentionné dans Lyotard (1973). *Les dispositifs pulsionnels*, Paris : Galilée.

⁷⁸ Burke, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁹ Lyotard, *op. cit.*, p. 112.

⁸⁰ Burke, *op. cit.*, p. 50.

désigne le passage direct d'un corps de l'état solide à l'état gazeux... »⁸¹. En alchimie, on y réfère comme étant un procédé de purification absolue. Bien qu'en théologie, on puisse parler de sublimation religieuse, c'est l'artistique qui nous intéresse ici. Ce dernier consisterait en « un jeu de la fantaisie, analogue au jeu de l'enfant, dans la création d'un monde imaginaire auquel l'artiste confère une sorte de réalité »⁸². Cela aurait pour résultat la création d'une œuvre d'art, littéraire ou plastique. La sublimation aurait donc une fonction cathartique chez les artistes. Si une œuvre peut être le résultat matériel d'une forme de sublimation, il existe des artistes qui portent leur recherche sur la vision transcendantale du sublime, alors que d'autres explorent davantage une vision du terrible. Dans le premier groupe, citons Bill Viola, artiste d'installation-vidéo dont plusieurs des projets réalisés dans les dernières années convoient la thématique. Pipilotti Rist, quant à elle, en 2005, explore le sublime dans un dispositif installé à l'église de San Stae lors de la Biennale de Venise où le spectateur devait s'allonger au sol sur des matelas et regarder la projection vidéo de l'artiste située sur le plafond courbé de l'église. Ou encore, le Danois Olafur Eliasson avec *The Weather Project* (2003), une installation présentée à la Tate Gallery de Londres, où l'artiste n'avait rien de moins que reproduit un soleil de lumière dans le Turbine Hall. Du côté sombre du sublime, pensons à la série d'études du peintre Francis Bacon, *Étude d'après Vélasquez : Portrait du Pape Innocent X*, (1953). Concernant le corps et l'art vivant, rappelons-nous la documentation des fameuses suspensions de Stelarc réalisées à la fin des années 1970 et, plus récemment, l'artiste anglais, Franco B, célèbre pour ses performances sur un *cat walk* où son propre sang dégouline sur un tapis blanc. L'ambiguïté de certaines photos réalisées par Cindy Sherman, qui balancent entre le grotesque, la peur ou l'horreur, convoite l'esthétique du

⁸¹ Louis-Marie Morfaux (2010). « Sublimation », *Vocabulaire d'esthétique*, France, PUF, p. 1395.

⁸² *Ibid.*, p. 1395.

sublime burkien. Ou, enfin, un peu plus morbide, l'artiste mexicaine Teresa Margolles, qui travaille à partir de corps non réclamés à la morgue.

Si le sublime burkien concerne le risque, le concept du *delight* ou délice lui donne une dimension d'aventure. L'exploration des territoires, de la pensée, de la géographie ou de la création, c'est d'abord la rencontre avec l'inconnu et l'incertitude. En terme moderne, le sublime pourrait être une menace à notre intégrité ou, du moins, à notre équilibre physique, psychique et moral. Cela nous renvoie à des sentiments évoquant l'expérience du dépaysement. Par cette notion de risque, le sublime prend corps. De nos trois thématiques, le paysage, le sublime et la mort, que nous aborderons dans le prochain volet, il y a un point en commun : le corps. Le corps, lieu du sublime, qui donne naissance au paysage ou qui l'invente, et, en dernière instance, objet, proie et ultime refuge de la mort. La mort comme un dépaysement sublime. De toute l'ambiguïté que le sublime peut causer, ce dernier provoque un véritable dépaysement. Il est un déracinement de l'esprit dans son expérience, une déstabilisation des idées dans sa conception, comme peut l'être la mort. Ce qui consiste en une esthétique du DÉPAYSSAGE, dans la perspective du sublime, se définirait comme un bouleversement des codes esthétiques et des idées reçues.

2.4 DE LA MORT...

Mais de même que la douleur opère plus énergiquement que le plaisir, elle nous touche bien moins que l'idée de la mort; parce qu'il y a très peu de douleurs, même des plus cruelles, qu'on ne préfère à la mort; et ce qui rend généralement la douleur plus douloureuse, si je puis dire, est qu'on la considère comme l'émissaire de cette reine des terreurs. (Burke, 1757, p. 97)

Si l'esthétique du sublime résonne facilement avec les idées véhiculées sur le paysage, le délice burkien en fait tout autant en ce qui concerne la mort. En effet, Burke

arpente l'aspect sombre de cette dernière. Toujours d'actualité, cette vision obscure et funèbre semble profondément ancrée dans la culture occidentale et nord-américaine. À travers l'histoire, nous nous sommes construit un regard, forgé une pensée, modelé des croyances particulières autour de notre finitude. Avant de parler de ce thème exposé sous de nombreuses variantes dans l'art, laissons d'abord Philippe Ariès nous guider dans l'histoire de notre relation avec la mort. Nous verrons, par la transcription d'extraits testamentaires du Moyen Âge, les ébauches d'une dramaturgie de la mort. Puis, parce que le sujet fait écho aux idées de Burke, nous aborderons l'histoire des théâtres de dissection et de leur mise en scène. Finalement, nous explorerons notre dernier mot-phare sous la forme du simulacre dans l'art et au quotidien.

2.4.1 Sentiment de la mort : du Moyen Âge à aujourd'hui

Après le fléau de la peste noire du milieu du XIV^e siècle, où de 30 à 50 % de la population européenne meurt, en raison d'une épidémie mémorable, il est possible d'envisager que les croyances, les mœurs et l'imagination d'un peuple face à la mort sont ébranlées et modifiées. Ce carnage dirigé par la loi de la nature aurait-il pu causer un traumatisme généralisé et historique qui marque des générations à venir jusque dans leur conception et leur relation avec la mort? Plus que jamais, après cette tragédie, la mort fait partie du vivant et du quotidien. L'humanité est une victime de la nature. La peste passe comme une punition divine. Par conséquent, selon Ariès, le XV^e siècle glisse dans une époque d'une conscience particulière de la mort et d'un amour de la vie. Des affects contradictoires se développent comme une sensibilité morbide ainsi qu'un goût de vivre aigri

et sensuel⁸³. Cette période éveille un nouveau sentiment de la mort qui ressemble au fondement même du *Memento mori* « souviens-toi que tu vas mourir »⁸⁴. Cette sensibilité ambiguë se retrouve et s'exprime dans les danses macabres de l'époque qui rappellent que la mort frappe, sans distinction, chacun de nous : riches ou pauvres, idiots ou savants, jolies dames ou femmes moins désirables. Ce n'est pas tant la mort en soi que l'on craint, mais la répugnance pour la décomposition du cadavre. Cette putréfaction est le signe de l'échec de l'homme et c'est sans doute le sens premier du macabre⁸⁵.

« L'homme du Moyen Âge avait une conscience très aiguë qu'il était un mort en sursis, que le sursis était court, que la mort toujours présente à l'intérieur de lui-même, brisait ses ambitions, empoisonnait ses plaisirs. »⁸⁶ Par cette prise de conscience de sa propre fin, l'individu, désireux de laisser une trace, se met à l'écriture de ses mémoires et les testaments font leur apparition. La pratique testamentaire se développe au XIV^e et au XV^e siècle. Les documents de cette époque, même si de style notarial, sont néanmoins poétiques et sensibles. Témoignant d'un vécu, ils révèlent les traces du souvenir vivide de la vie, du présent et de la mort comme fatalité. Ils communiquent tout d'abord les dernières volontés, la philosophie de vie et les mémoires du condamné⁸⁷. Le testament médiéval sert à la répartition des legs matériels et pieux. On y retrouve aussi des instructions spécifiques, comme des didascalies sur les détails du convoi et du service religieux que le décédé laisse à sa famille, comme celle-ci :

⁸³ Philippe Ariès (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident (du Moyen Âge à nos jours)*, France : Éditions du Seuil (col. Points), p. 39.

⁸⁴ Nous irons plus en profondeur sur ce sujet au chapitre III.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Bernard St-Pierre (1979). « Testament de Jeanne d'Entrecasteaux, noble de la ville de Brignoles », dans *Le sentiment de la mort au Moyen Âge*, Montréal : Les Éditions univers inc., p. 60.

*Item au moustier je vueil estre
 Porté par quatre laboureurs (...)
 Et quand est de mon luminaire
 Je ne veuil en rien deviser,
 L'executeur le pourra faire
 Tel qu'il luy plaira adviser
 Il me suffira d'une messe
 De Requiem haute chantée*
 (Ariès, 1977, vol. I., p. 198-199)

Véritable genre littéraire, pourrait-on soutenir que ces textes des dernières volontés démontraient l'écriture dramaturgique de la mort du testateur? Auteur en fin de parcours, voyant la mort s'annoncer sans nécessairement l'avoir convoquée, l'on pouvait, néanmoins, scénariser *l'après*, comme une dernière mainmise sur ce que fut ce passage sur la grande scène de la vie. Indiquant ainsi quoi faire, comment se comporter, comment « acter », « le dramaturge », sur le point de trépasser, donne des indications soigneusement détaillées à ceux qui restent, leurs laissant le soin de finaliser, selon ses vœux, l'ultime et dernière scène. L'épistolier mort laisse aux vivants le soin d'interpréter correctement ses indications dramaturgiques. Une fois l'interprétation du dernier acte terminée, certains trépassés seront acteurs de ce qu'on pourrait appeler un épilogue : les théâtres de dissection.

2.4.2 Les théâtres de dissection ou la mise en scène d'un cadavre

Après une interdiction de l'Église catholique depuis des centaines d'années, c'est au XV^e siècle, pour des raisons de recherche et d'enseignement, que les dissections de corps humains reprennent pour les médecins, les chirurgiens et les barbiers. Lentement, cette pratique devient un phénomène public et mondain où l'on se presse en quête de sensations

fortes. Élu en 1471, le pape Sixte IV autorise officiellement ce genre de pratique⁸⁸. Cette autorisation papale reflète un changement dans la conception chrétienne du corps et de l'esprit en Europe de l'Ouest. En effet, on distingue à présent l'âme et le corps du défunt, alors qu'auparavant ils ne faisaient qu'un. Les mœurs changent et le corps devient progressivement *objectifié*. Les amphithéâtres anatomiques font leur apparition en France et en Italie au début du XVI^e siècle. Brisant radicalement le quotidien du spectateur, qu'en est-il, à l'époque, de l'expérience esthétique du théâtre d'anatomie? Le cadavre devenant objet de curiosité, la mort en est-elle pour autant déshumanisée? S'agit-il de comprendre pour défier et contrôler la nature? Témoins du moment « les spectateurs balançaient entre le dégoût, le plaisir et les fantasmes les plus crus »⁸⁹. Notons dans cette description l'étrange réverbération au sentiment du *delight*. Il est facile d'imaginer le spectateur, aussi voyeur dans ce cas, se fasciner par le fait même de pouvoir épier l'intérieur d'un corps, par effet cathartique, ses propres entrailles. Mais dans le même événement, il risque d'être dégoûté, écœuré par la vue des chairs dépecées, du sang et des odeurs putrides qu'on peut supposer en abondance. Pourtant, quelque chose l'attire, le porte à regarder, une sorte d'attraction irrésistible. Certes un plaisir douloureux aux yeux et à l'âme, voilà tous les sentiments contradictoires qui résident dans le *delight*, un sublime issu du principe de conservation de soi⁹⁰. Angoisse de désagrégation, odeurs révoltantes et confusions des sensations, désir d'expériences limites, curiosité morbide, avidité pour l'inconnu et l'interdit moral; malgré la transgression, ces rassemblements furent populaires et courus. Était-ce le moyen de l'homme de trouver des réponses à sa propre mort en tant qu'individu? Le public, composé de toutes

⁸⁸ Wikipedia (2018). *Histoire de l'anatomie*. [En ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_l'anatomie> Page consultée le 10 octobre 2012.

⁸⁹ Rosmarie Beier (1992). « Regarder l'intérieur du corps », *Terrain*, n° 18, mis en ligne le 5 juillet 2007, [En ligne] <<http://terrain.revues.org/3036>> Page consultée le 25 avril 2012.

⁹⁰ Burke., *op. cit.*, p. 95.

les strates de la société, s'élargit avec les années. En supposant l'effet de miroir entre le cadavre et le spectateur, celui qui commente et dissèque, décapite ainsi le corps de chacun d'entre nous provoquant ainsi une curiosité macabre, morbide et dédaigneuse. Est-ce le désir de savoir ou le pouvoir de la vie sur la mort qui poussait ainsi les gens à observer? Ou bien, comme le suggère Georges Bataille, que la vue d'un mort nous rappelle notre finitude, mais nous rassure quant à notre état de vivant au présent⁹¹. Nous pourrions avancer que le théâtre de dissection représente, dans un contexte réel, mais spectacularisé, la matérialité de la mort. Le théâtre implique la mise en scène de l'acte de disséquer par des protagonistes-acteurs : une dépouille dans le rôle du macchabée, le chirurgien et ses assistants, le commentateur comme narrateur de la pièce. La vue brutale et crue des entrailles du corps humain n'a-t-elle pas provoqué un sentiment de dépaysement ou de sublime chez le spectateur? Le corps devenu paysage de mort déstabilise notre propre intégrité en exposant toute sa vulnérabilité.

2.4.3 Art, mort et simulacre

Dans cette suite d'idées et de faits historiques, les artistes, comme des filtres culturels, ont été des miroirs, par leurs œuvres, des mœurs de notre société. Ils ont représenté et exploré le thème de la mort sous divers angles. Dans cette perspective, le simulacre, les iconographies et les variations de ce mot-phare ont inspiré les artistes de toutes les époques et de toutes les disciplines. À la suite de l'historique des théâtres de dissections, un mot ou, disons, une image me reste en tête : *cadavre*. Le mot *cadavre* émerge au XVI^e siècle au même moment où les expériences anatomiques publiques prennent de l'ampleur. « Le terme nous vient du radical latin *cadere*, "tomber", il désigne le corps humain ou animal privé de vie, ou encore, les

⁹¹ Georges Bataille (1957). *L'Érotisme*, Paris : Les éditions de Minuit, p. 49-50.

restes tombés au sol d'un corps que la vie a quitté. »⁹² C'est la vie qui chute d'un corps, c'est un corps glacé, livide, insensible, désincarné, dégoûtant, lugubre, une charogne en devenir. Le cadavre est une chose, une chose inanimée. Le corps-cadavre humain est un résidu de l'humanité. À propos du corps-cadavre, Foucault écrit : « [...] nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids. Bref, que le corps est un lieu. »⁹³ Le corps-cadavre évoque donc pour nous, vivants, un lieu de mort et de contagion qui porte en lui une menace pouvant provoquer un désordre intérieur. Incarnant ainsi la mort, il devient un signe de violence⁹⁴ et, pourquoi pas, le lieu d'un paysage? C'est-à-dire un paysage burkien qui convoite, attise, courtise avec des sentiments contradictoires menant à l'expérience du *delight*.

Cadere fait écho à la mort comme rupture ou fracas, comme chute, créant un vide, un abîme. Alors qu'il est possible, d'un point de vue sémantique, d'associer le terme *cadavre* à un animal mort, celui de « trépas » signifie, au sens figuré, la mort de l'homme tandis que le sens propre signifie le *passage*. Littéralement, il veut dire *passer au-delà*. Il voudrait donc dire autre chose que la cessation de la vie. Pour cette raison, l'anthropocentrisme linguistique nous incite à ne l'employer qu'à l'égard de l'humain⁹⁵. Ce *passer au-delà*, qui implique une forme de déplacement, nous renvoie au paysage de Desportes⁹⁶ qui n'est pas qu'un simple territoire statique, mais un paysage où la nature se donne à voir par une mise à distance en constante mouvance.

⁹² Baptiste Delhauteur (2010). « Cadavre », *dictionnaire de la Mort*, France, Larousse *in extenso*, p. 168.

⁹³ Comme mentionné par Michel Foucault (1963). *Naissance de la clinique*, Paris : PUF.

⁹⁴ Bataille, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁵ Denis Cettour (2010). « Trépas », *Dictionnaire de la Mort*, France, Larousse *in extenso*, p. 1049.

⁹⁶ Voir, à ce propos, l'ouvrage Marc Desportes (2005). *Paysage et mouvement*, Paris : Gallimard.

Revenons au concept de simulacre. Qui n'a jamais joué à « faire le mort »? En quelque sorte, simuler la mort, c'est jouer avec la vie. C'est visiter l'état de trépasser. C'est faire des allers-retours entre la vie et la mort et créer une ambiguïté entre les deux. Cette ambivalence se retrouve aussi au XVII^e et XVIII^e siècle. D'ailleurs, cette suspension de l'état du corps, incarnée par ce qu'on appelle un mort-vivant, sera entretenue tant dans les arts que dans la littérature ou dans la médecine⁹⁷. Pour témoigner de cette croyance, Ariès nous donne l'extrait testamentaire de 1662 suivant : « Que mon corps soit enseveli 36 heures après mon décès, mais pas plus tôt. »⁹⁸ Cet extrait témoigne d'une croyance, ou peut-être d'une hésitation entre le passage du vivant à celui de trépas. Une zone, un espace de questionnement où l'on hésite sur l'état du corps. Le mort-vivant, qu'on appelle aujourd'hui zombie, fait partie de la croyance du vaudou. Simulacre ou réalité? Pour nous, occidentaux, la culture des zombies n'est que pure fiction. Néanmoins certains en feront un véritable culte cinématographique : *White Zombie* de W. Halperin (1932); *Night of the Ghouls*, du réalisateur Ed Wood (1956); *l'invasion des morts-vivants* de John Gilling (1966); *La nuit des morts-vivants* de George A. Romero (1968); *La révolte des morts-vivants* de Amando de Ossorio (1971), la trilogie *L'enfer des zombies* de Lucio Fulci (1979) et *Bienvenue à Zombieland* de Ruben Fleisher (2009).

Toutes ces représentations, incarnées de façon quelques fois douteuse, ne nous servent-elles pas d'exercice de catharsis collective comme d'ailleurs dans la pratique du vaudou? Les esprits vaudou vivent dans une grande proximité avec la nature : hommes, animaux et végétaux. Ces manifestations surnaturelles font partie du quotidien et émergent dans l'état de rêve ou de veille. À une certaine époque, le vaudou était un véritable « monde

⁹⁷ Ariès, *op. cit.*, (vol. II), p. 105.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

de résistance culturelle » (XVII^e et XVIII^e siècles)⁹⁹. Émancipation et reconquête du corps, il s'inscrit dans toutes les dimensions d'une culture. Est-il possible que dans les sociétés où il est pratiqué, il ait contribué à s'approprier la mort et tout ce qui gravite autour? Du côté occidental, nous nous dégageons de plus en plus de ce qui regarde la mort et le trépas en déléguant tout ce qui concerne ce sujet aux spécialistes ; soins palliatifs, pompes funèbres, thanatologue. Se pourrait-il que ce comportement contribue à faire de notre expérience de ce phénomène naturel une forme de *simulacre*?

2.4.4 Traversée théorique et problématique : paysage et dépaysement, sublime et *delight*, mort et simulacre

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. (Burke, 1757, p.96)

Deleuze insiste sur la fonction dissolvante du simulacre en tant que perte d'identité jusqu'à un jeu de fiction d'identité personnelle. Dans cette perte, il est possible de construire des espaces autres, d'explorer des territoires différents. À travers la perte comme création d'un vide, le vrai et le faux n'existent plus ou, enfin, ils se diluent pour être plus nuancés ou pas aussi opaques qu'ils ont l'habitude de l'être. Cette nuance que crée le simulacre ouvre ainsi des possibles plus créatifs, plus expérimentaux. Dans le simulacre, la nature n'a plus raison d'être. Elle n'a pas besoin d'être reconnaissable. Le simulacre aurait donc tout le potentiel de créer, de provoquer et de stimuler le sentiment du dépaysement. À l'époque où

⁹⁹ Laënnec Hurbon (1975). *Le culte du vaudou. Histoire – Pensée – Vie, Croyants hors-frontières. Hier-Demain*, Paris : Les Éditions Buchet/Chastel, p. 227

nous vivons, nous sommes en constante recherche des « états-limites »¹⁰⁰. Nous vivons le monde par des expériences de plus en plus extrêmes et simulées. D'un côté, il y a les jeux vidéo de plus en plus violents et réalistes; de l'autre, des sports ou activités extrêmes de plus en plus à risque qui nous rapprochent de l'expérience de mourir et donc, par glissement, de celle du sublime. Ainsi, pourrait-on renvoyer la simulation de la mort et de la nature comme une recherche de l'être à une forme de sublimation, c'est-à-dire du passage d'un état à un autre? À travers la simulation de la mort et de la nature, il y a l'ouverture possible vers de nouveaux paysages, la création de cadres différents, la réinvention du territoire et la revendication de l'inconnu. La mort qui infiltre le corps est potentiellement le vecteur/conducteur du *delight*. C'est un paysage qui sublime le S (sujet) et le N (nature).

Maintenant que nous avons parcouru les trois concepts-phares de cette recherche et exploré certaines idées à travers l'histoire, la philosophie et l'art, maintenant que le lecteur a pu s'imbiber de plusieurs notions qui m'ont habitée et qui m'habitent toujours, dans mon projet de création, il m'apparaît opportun de formuler la problématique de ce mémoire. Par un processus inspiré de celui de la créolisation, qui est, selon Édouard Glissant, « une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers »¹⁰¹ qui s'imbriquent, se panachent, parfois jusqu'à s'en confondre, et ce, de manière imprévisible, comment jeter les prémices d'une esthétique du dépaysement, à la fois pratique et théorique, à travers trois grands thèmes : le paysage, la mort et le sublime?

¹⁰⁰ Marie-Christine Lala (1985). « La pensée de Georges Bataille et l'œuvre de la mort », *Littérature*, n° 58, Le savoir de l'écrit, p. 60-74. [En ligne] </web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1985_num_58_2_1389> Page consultée le 15 juillet 2014.

¹⁰¹ Glissant, *op. cit.*, p. 15.

Après ce parcours théorique et au regard de ma problématique sur les prémices d'une esthétique du dépaysement, nous enchaînerons dans le prochain chapitre avec l'analyse de trois œuvres d'artistes contemporains dont le travail s'imbibe de certaines idées formulées dans ce dernier volet. En embrassant l'esthétique du dépaysement comme cadre d'analyse, nous étudierons le thème de La jeune fille et la Mort à travers l'œuvre de Joel-Peter Witkin, celui de la Vanité par une peinture de Julien Boily et, enfin, celui de la Danse macabre par l'entremise de Gisèle Vienne dans l'une de ses danses-performances. Par cette entreprise, je tenterai de démontrer que ces thèmes historiques, mais toujours actuels, trouvent tous leurs origines et leurs déploiements dans celui du Memento mori.

CHAPITRE III

L'ESTHÉTIQUE DU DÉPAYSEMENT COMME CADRE D'ANALYSE D'ŒUVRES À TRAVERS DES THÈMES DE LA MORT

CHAPITRE III

L'ESTHÉTIQUE DU DÉPAYSEMENT COMME CADRE D'ANALYSE D'ŒUVRES À TRAVERS DES THÈMES DE LA MORT

Quoique la mort soit l'horizon de toutes ces terreurs, elle doit dans la promesse narrative suspendre son action, rester encore menace afin que discours et spectacles de l'effroi se déploient. (Mellier, 1999, p. 213)

Par l'analyse d'œuvres d'art actuel qui revisitent de manière directe ou contournée les trois mots-phares de ce mémoire, nous tenterons de tisser des liens avec certains aspects du paysage, de l'esthétique du sublime et de l'histoire du thème de la mort dans l'art. Cette démarche, je l'espère, pourra contribuer à ma tentative de définir l'esthétique du dépaysement d'un angle théorique et analytique. En conclusion de ce chapitre, je ferai la démonstration que ces trois études de cas peuvent être abordées sous l'angle du *Memento mori*. Nous verrons donc dans l'ordre une œuvre photographique de Joel-Peter Witkin, une peinture de Julien Boily et une danse-performance de Gisèle Vienne.

3.1 LA JEUNE FILLE ET LA MORT À TRAVERS L'ŒUVRE DE JOEL-PETER WITKIN

Le thème de La jeune fille et la Mort prendrait ses origines chez les anciens Grecs, mais aussi chez les Romains et leur ancienne mythologie. Ce thème est une défiguration de la collision entre Éros et Thanatos. Dès le XVI^e siècle, il devient source d'inspiration pour les peintres et les poètes¹⁰². Il atteint un point culminant chez les artistes allemands de la Renaissance. Bien que l'on retrouve de jeunes vierges au XIV^e qui côtoient la Mort dans les tableaux de danses macabres, ce qui caractérise La jeune fille et la Mort, c'est le potentiel

¹⁰² Homo Vivens (2012). « La jeune fille et la mort », *Encyclopédie sur la mort*. [En ligne]
<http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/la_jeune_fille_et_la_mort> Page consultée en février 2013.

érotique de cette rencontre qui émerge. Ce thème met en relief le sombre lien entre la sexualité et la mort. Le genre perd en intensité dramatique, mais il gagne en intimité, tout en restant moralement acceptable. On rappelle l'éphémère de la vie et la beauté du genre féminin, tout en soutenant que ce joli corps deviendra nourriture pour les vers. Ce thème franchit le temps et les frontières de la peinture puisqu'on le retrouve en musique, en poésie, au théâtre et au cinéma. Parmi les artistes qui l'ont exploré, on y retrouve Schubert en musique, Edvard Munch et Egon Schiele en peinture, Ariel Dorfman au théâtre, Roman Polanski au cinéma et, plus récemment, le Bureau APA qui l'a revisité dans une version scénique multidisciplinaire.

Dans l'esprit de ce thème, nous analyserons une œuvre de l'artiste, photographe et peintre, Joel-Peter Witkin : *Anna Akhmatova*, réalisée en 1998. Witkin est né en 1939 à Brooklyn (New York); il vit et travaille au Nouveau-Mexique. Il est fasciné par les êtres aux caractéristiques physiques étranges et difformes qu'il recrute par petites annonces pour créer ses photos. Celles-ci sont réalisées sous forme de mises en scène soignées de personnes entrecroisées d'objets variés, dans un assemblage baroque et hétéroclite. Les photos sont souvent retravaillées (griffures sur le négatif, traitements chimiques, maculage, etc.). Certains diront que l'ensemble de son œuvre est macabre, voire morbide. Mais j'oserais dire que l'art de Witkin, même s'il est troublant, il demeure fascinant par l'étrangeté de ses sujets et de ses mises en scène. Il nous sort de la banalité du quotidien et nous fait regarder la monstruosité, la bizarrerie d'une manière à nous en délecter. En ce sens, cette œuvre relève clairement de la conception du sublime burkien.

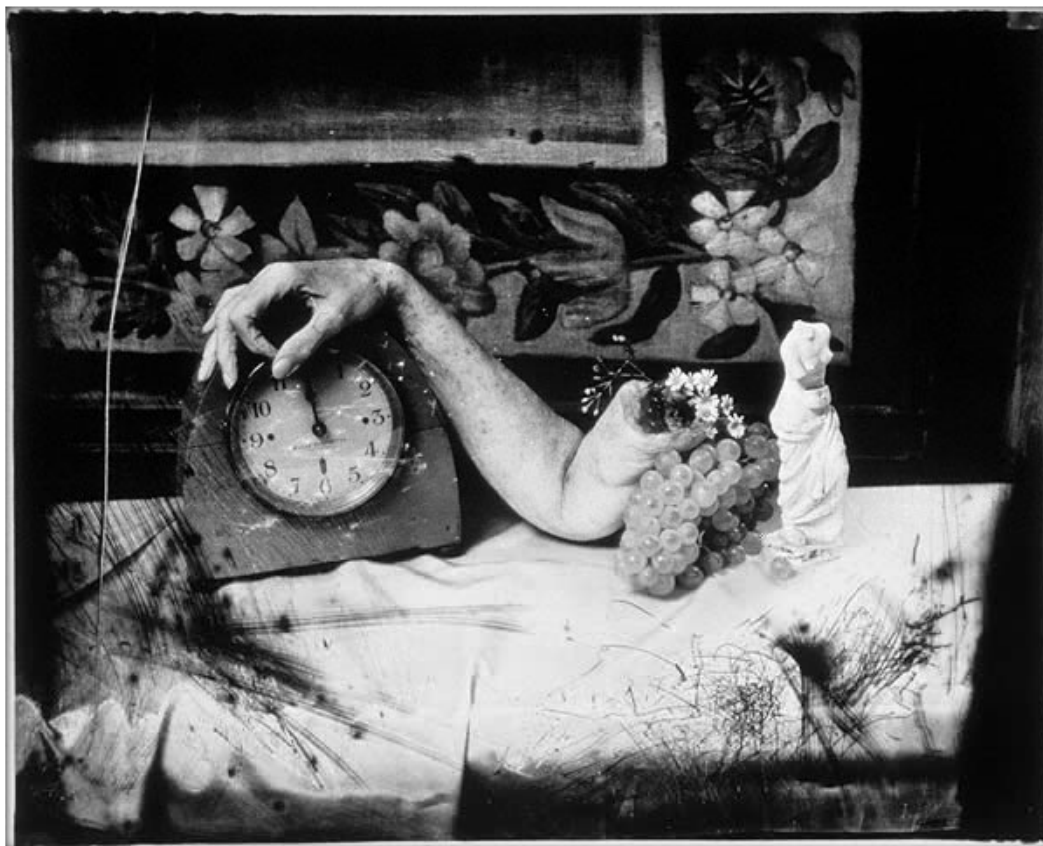


Figure 11 : *Anna Akhmatova*, Joel-Peter Witkin (1998)
 85,6 x 108 cm, photo argentique, tiré de http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/anna-akhmatova-7WOflfhA7bz5ojmm4_lvA2

Mais glissons-nous davantage dans le travail de l'artiste à travers *Anna Akhmatova*, une photographie argentique retouchée de 85,6 cm par 108 cm en noir et blanc. Si l'on observe l'œuvre sous l'angle du thème de La jeune fille et la Mort, il s'y dégage une forme de sensualité sépulcrale, une tension érotique subtile, mais bien présente que l'on retrouve souvent dans les tableaux de Witkin. Dans ce tête-à-tête avec la morte, l'horloge rappelle le temps et la Vénus, la beauté féminine. La défunte ne semble plus bien jeune à en voir la forme et la texture de sa main, ou bien la décomposition est déjà entamée. Ce qui a pour effet de nous rappeler que nous sommes fragiles, éphémères et vulnérables. À l'opposé, avec les

raisins bien en vue, résonnent l'abondance, la jouissance. Symboles des plaisirs terrestres, les raisins dégagent aussi l'ivresse des sens, qui prédisposent pour une expérience spirituelle¹⁰³ par ou au-delà de la mort.

Dans cette œuvre, la notion du temps est ambivalente. Est-il minuit ou midi? Est-il en arrêt ou en continu? Le bras, amputé ou arraché, comme un quartier de viande gisant sur la nappe blanc immaculé semble déposé, inscrit dans une mise en scène macabre où l'on attend les invités pour déguster. À moins que ce soit Anna qui nous attend? Le bras vivant et autonome suscite le dégoût, tout autant que la curiosité et l'intrigue. Dans une forme de temporalité trompeuse, ce membre crée un effet contradictoire par la perte d'identité dans un corps sans visage, alors que l'œuvre porte le prénom et le nom de famille d'une personne réellement défunte. Le bras animé est clairement féminin. Dans sa déchirure, un bouquet de fleurs y pousse discrètement, entretenant la vie fragile et éphémère. Alors que la statuette de plâtre, une Vénus, propose une mémoire ou une relique. Et si c'était plutôt l'éternité? Vénus, symbole de la beauté, de l'amour et de la séduction, a trompé et déshonoré son mari. Si *Anna Akhmatova* peut réussir à éveiller l'angoisse du regardeur, elle vient aussi provoquer le sentiment du *delight*. À propos du sublime, dans une entrevue, l'artiste affirme ceci : « Je pense que le sublime et l'horreur dépendent d'une seule chose : le courage. Le courage de faire ce qui est juste et que seul ton cœur connaît. »¹⁰⁴ Par cette déclaration, Witkin ouvre le sublime sur une dimension assez surprenante : celle de l'engagement, donc du social et du politique.

¹⁰³ Tristan Frédéric Moir (2014). *Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve*. [En ligne] <<http://www.abcdreve.fr>> Page consultée en février 2014.

¹⁰⁴ *L'Impudente/BLOG* [En ligne] <<http://limpudente.over-blog.com/article-dis-joel-peter-witkin-quand-reviendras-tu-44893382.html>> Page consultée en mars 2013.

Mais qui est réellement Anna Akhmatova? Considérée comme l'une des plus importantes poétesses russes du XX^e siècle, son œuvre compte les thèmes récurrents suivants : le temps qui passe, les souvenirs, le destin de la femme créatrice et les difficultés pour vivre et pour écrire dans l'ombre du stalinisme. En 1962, lors de la visite du poète américain Robert Frost, elle décrira ses misères, sa pauvreté, un séjour en prison, ses poèmes brûlés, sa peur, ses peines et son humiliation comme écrivaine à une époque où le communisme stalinien n'était que répression, censure et dictature¹⁰⁵. Si la connaissance de l'identité d'Anna n'est pas à priori essentielle à la compréhension et à l'expérience esthétique de l'œuvre, il n'en reste pas moins que cette information peut nous diriger vers une lecture plus politique et engagée. L'artiste rend hommage à cette femme talentueuse, mais persécutée, en lui créant son propre mémorial. Witkin reste dans l'ombre comme auteur et met en avant-plan la poétesse en titrant son tableau du nom propre de celle-ci, pouvant ainsi potentiellement agir comme un tremplin à la remise en circulation de l'œuvre de l'écrivaine et donc à sa remise en vie, comme les fleurs qui émergent de son bras pourraient nous le faire penser.

D'un point de vue plus formel, et dans l'objectif de tirer des liens avec notre sujet, abordons un aspect primordial du paysage, c'est-à-dire le cadre. D'un angle conceptuel, nous pouvons affirmer que le cadre dégage un double sens : celui d'une délimitation et celui d'un contexte. Le cadre-objet, comme délimitation dans une œuvre, identifie une zone, une frontière visible et localisable, un espace créant par le fait même une ligne de démarcation. Dans le cas d'*Anna Akhmatova*, qu'est-ce que cette ligne démarque au juste? Sert-elle à délimiter l'œuvre du réel de ce qui est « art » et de ce qui ne l'est pas? À quoi sert le cadre

¹⁰⁵ Wikipedia (2013). *Anna Akhmatova*. [En ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Anna_Akhmatova> Page consultée en mars 2013.

dans le cadre, puisqu'en fond de scène, on y entrevoit un autre cadre? Il semble que le cadre-objet de l'œuvre sert plutôt à créer une fenêtre pour concentrer ou diriger notre regard plus qu'à limiter l'image en soi, alors que le cadre représenté en arrière-plan vient appuyer cette impression. Comme une fenêtre, il permet d'ouvrir *Anna Akhmatova* sur un autre tableau, sans toutefois nous le montrer. Il suggère donc au regardeur de compléter l'image permettant ainsi d'explorer notre propre potentiel imaginaire. Pour se faire, comme dans le paysage, le SUJET doit faire preuve d'une certaine sensibilité à cette ouverture pour qu'un événement émerge de l'expérience.

Si le cadre-objet peut limiter, le cadre-contexte va au-delà de l'objet. Il correspond à un ensemble de données historiques, spatiales, idéologiques et esthétiques¹⁰⁶. Il faut observer l'interaction de ces données dans un domaine diffus et complexe dans lequel le tableau s'inscrit. Le titre *Anna Akhmatova* assigne à l'œuvre un contexte spécifique qui réfère à l'histoire sombre du stalinisme et à celle de la poétesse. L'artiste prend position face à ce régime et explore, non plus seulement le poétique, mais le politique. D'un point de vue plus large, il nous questionne sur le sort difficile et tragique réservé à plusieurs artistes dans l'histoire, mais aussi dans l'actualité.

3.2 VANITÉ À TRAVERS UNE ŒUVRE DE JULIEN BOILY

On trouve les premières vanités au XVII^e siècle¹⁰⁷. La compréhension classique du thème est une invitation à se défaire des plaisirs futiles pour tendre vers une existence spirituelle. La vie terrestre est vide, vaine, et l'humanité est précaire et de peu d'importance.

¹⁰⁶ Sophie Charlin (2003). « Autour du cadre : la zone de l'image », *Effets de cadre de la limite du cadre*, France. Presses universitaires de Vincennes, PUV, p. 21.

¹⁰⁷ Elisabeth Quin (2008). *Le livre des Vanités*, Paris, Éditions du Regard, p. 13.

Une vanité met souvent en scène le contraste entre la certitude de la mort et la recherche de plaisirs, de richesses, de pouvoirs et de travaux intellectuels. Elle peut évoquer la vacuité des biens terrestres, la vie comme simple passage et non comme finalité. Elle met aussi en scène des éléments qui sont les symboles de la résurrection et de la vie éternelle. À l'époque de son émancipation, le thème est, la plupart du temps, teinté d'un discours théologique. Parmi les artistes qui ont réalisé des vanités, mentionnons Luis de Morales (1509-1586), Juriaen Van Streeck (1632-1687) et Julien Boily, artiste peintre de Saguenay dont nous ferons notre seconde analyse, qui réactualise le thème en faisant cohabiter tête de mort et technologie.



Figure 12 : *Memento Vastum*, Julien Boily (2012)
123 x 152 cm, Huile sur panneau marouflé ©J.Boily. Reproduit avec permission de J.Boily

Dans *Memento Vastum* (2012), une huile peinte par Boily sur panneau marouflé, on y retrouve un crâne d'humain. Si, aujourd'hui, il va de soi que le squelette est l'icône toute désignée pour incarner la mort, ce n'est que tardivement qu'on le repère dans l'art. Pendant le haut Moyen Âge, on identifie la mort par le diable dévorant des humains ou un corps en décomposition. C'est au cours du XIV^e siècle et particulièrement au XV^e que le squelette prendra toute la place qu'on lui connaît aujourd'hui dans les œuvres picturales

occidentales¹⁰⁸. La tête de squelette, à la fin du Moyen Âge, constitue le Memento mori par excellence. Parfois couronnée de laurier, comme dans le portrait de Théodore Zwinger (1533-1588) par Hans Bock (1550-1623), elle signifie qu'il y a certaines valeurs et vertus qui survivent à la mort¹⁰⁹. Dans le tableau de Boily, elle est dénudée et occupée à regarder un écran d'ordinateur. C'est dans cette activité que se situe toute l'étrangeté de la mise en scène. En fait, elle est extrêmement ambivalente : le crâne semble irradié par la lumière et les rayons magnétiques de l'écran allumé, nous proposant que la vie n'y soit plus, tout en nous laissant l'impression qu'il regarde, donc qu'il pense, qu'il cogite, qu'il y a une activité cérébrale même en l'absence de matière grise. Le crâne comme attribut symbolique, par sa présence, attire notre regard et concentre notre réflexion sur la mort et notre finitude. Cette médiation sombre encourage un dialogue intime avec soi-même, avec l'œuvre, voire avec le peintre. Ainsi, l'écran opère, tel un prolongement de l'œuvre vers la question de son contexte, une mise en abyme qui élargit, ouvre sur un autre rapport au temps et à sa finitude que redéfinit peut-être celui de la technologie et du virtuel. Du point de vue esthétique, l'écran agit tel un outil de zonage pour délimiter le potentiel d'une nouvelle mise en page ou d'une mise en image. Le reflet de l'écran, renforcé par l'effet de la peinture à l'huile, même si, au contraire du crâne totalement absorbé, n'est pas directement dirigé vers nous, nous attire et nous concerne comme un miroir de notre quotidien. En ce sens, cet axe pourrait susciter chez le spectateur davantage un rapport critique devant ce crâne (ré-)animé par la lumière virtuelle de l'écran. Ainsi, Boily nous ouvre les portes d'autres perspectives du Memento mori, celles du cybermonde, du numérique et de la réalité virtuelle. Il nous retourne plusieurs questions :

¹⁰⁸ Raimond Van Marle (1971). *L'iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, New York : Hacker art books, p. 361-363.

¹⁰⁹ Guy De Tervarent (1958). *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, Droz (travaux d'humanisme et Renaissance), p. 374.

qu'est-ce que mourir virtuellement? Qu'est-ce que la mort et ces rituels dans le cyberspace? Par conséquent, qu'est-ce que la vie dans ces autres réalités?

La chandelle ne symbolise pas seulement une source de lumière utilisée à une certaine époque, mais aussi la matière brute et réelle. Il y a un conflit ou, pour certains, un dialogue, entre le monde réel et le virtuel, entre le passé et le présent, voire le futur, par le truchement de la technologie. La rencontre entre deux technologies, celle de la chandelle avec celle de l'écran, représente la collision entre deux époques, entre l'analogique et le numérique, telle « la tension qui traverse le tableau en faisant jouer opposition et complémentarité »¹¹⁰. Pour reprendre les termes de Fabrice Faré et confirmer la demande d'attention critique de Boily, la peinture de *Vanité* recherche « une réquisition du spectateur sommé d'accéder à une lucidité sur soi, son être regardant, sa condition et son devenir »¹¹¹. La mise en scène des objets procède d'un effet citationnel autant historique qu'actuel. La disposition des artefacts agit, telle une syntaxe qui structure les codes symboliques utilisés. Comme une sorte de « mise en signe [...] Le système sémiologique classique des *Vanités* opère donc une relation triangulaire entre la représentation symbolique, le sujet et la transcendance... »¹¹². L'œuvre de Boily, comme plusieurs de ses tableaux, à la manière d'un « genre pictural codifié »¹¹³, fait partie d'une catégorie particulière de nature morte. Elle semble habitée par l'absence ou l'absent, comme le sentiment que nous ressentons après la mort d'un être cher. Il en émane aussi une grande solitude teintée de nostalgie. À travers ces sentiments, on retrouve la touche romantique du peintre. En tant que *Vanité*, entre autres celle des biens terrestres, l'œuvre

¹¹⁰ Delphine Gleizes (2002). « Vanités. Codes picturaux et signes textuels ». Dans *Romantisme*, n° 118. Images en texte. p. 79. [En ligne] < https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1163 > Page consultée le 8 novembre 2018.

¹¹¹ Fabrice Faré (1996). « Les Vanités en France au XVII^e siècle et ses particularités », p. 113, dans Delphine Gleizes, « Vanités. Codes picturaux et signes textuels », p. 76, dans *Romantisme*, 2002, n° 118, p. 82.

¹¹² Gleizes, *op. cit.*, p. 85.

¹¹³ *Ibid.*, p. 78.

présente le contraste entre la certitude de la mort et la recherche de plaisirs et/ou de travail superflu. Le caractère transitoire de la vie humaine s'exprime par la chandelle qui s'est déjà consumée, qui est passée d'un état à un autre, comme le crâne, d'ailleurs.

3.3 DANSE MACABRE À TRAVERS UNE ŒUVRE DE GISEÈLE VIENNE

Certains pensent que l'origine du thème de la Danse macabre proviendrait de la France au XV^e siècle¹¹⁴. La Danse macabre est généralement peinte, mais on peut la retrouver parfois sous la forme de bas-reliefs, de poèmes et de compositions musicales. C'est un dialogue entre la mort et les vivants impliquant une forme de narrativité dans l'œuvre, tout en ayant un but didactique. Pour cette raison, des vers poétiques sont peints où la Mort (comme personnage) s'adresse à sa victime, souvent d'un ton accusateur, moqueur, sarcastique, cynique et menaçant. La danse prend souvent la forme d'une farandole pour propager le message que la mort emporte tout le monde sans tenir compte des classes sociales. Elle ne regarde ni le rang, ni la richesse, ni l'âge, ni le sexe. Elle entraîne chaque individu sans exception dans une dernière danse. Bernt Notke (1435-1509) et Michael Wolgemut (1434-1519) comptent parmi les peintres qui ont réalisé ce genre de tableaux. C'est dans cette perspective que nous analyserons l'œuvre scénique de l'artiste plasticienne, chorégraphe et metteuse en scène Gisèle Vienne, créée en 2010, *THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR*¹¹⁵.

¹¹⁴ Abbaye de la Chaise-Dieu, site officiel (2018). [En ligne] <<http://www.abbaye-chaise-dieu.com/Itineraire-des-Danses-macabres-en.html>> Page consultée en octobre 2018.

¹¹⁵ Conception, mise en scène, chorégraphie et scénographie : Gisèle Vienne. Création musicale, interprétation et diffusion live : Stephen O'Malley et Peter Rehberg. Texte et paroles de la chanson : Dennis Cooper. Lumière : Patrick Riou. Sculpture de brume Fujiko Nakaya.



Figure 13 : ***THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR***, Gisèle Vienne (2010) tiré de <http://www.g-v.fr/fr/shows/this-is-how-you-will-disappear/> © S.Hunt.

Comme l'explique Vienne, les principaux éléments de l'œuvre plastique et scénique sont traités comme des archétypes¹¹⁶. La forêt, d'un naturalisme étonnant, sera l'unique scénographie de la pièce. Trois figures traversent la performance : un entraîneur faisant figure d'autorité, une gymnaste comme figure de la beauté parfaite et une jeune rock star représentant la beauté en ruine. Dans la première demi-heure, on assiste à des échanges typés entre coach et athlète : exercices d'étirement, rapports tyranniques dans le non-dit à travers les corps. Il n'y aura pratiquement pas d'échanges verbaux entre les deux. Le rythme est lent, l'atmosphère est tendue et mystérieuse, pour ne pas dire mystique. L'entrée du jeune musicien, au look et à l'énergie de Kurt Cobain, viendra faire basculer les tensions passives. Le rocker, après avoir tué sa copine, se rend dans la forêt dans l'espoir que ce lieu efface

¹¹⁶ Gisèle Vienne, site officiel (2013). [En ligne] <<http://www.g-v.fr/creations/vf-thisishowyouwilldisappear-frameset.htm>> Page consultée le 9 décembre 2013.

cette réalité troublante. Comme les sous-titres d'un tableau de Danse macabre, une voix s'élève comme le narrateur intérieur du musicien : « j'étais jeune et ma tête était pleine de mort ». L'entraîneur refait surface et assassinera sauvagement le jeune homme à coup de bouteille de verre sur le crâne. La gymnaste, sortant de l'obscurité, devient témoin du meurtre. En entrant sur scène, elle chante une chanson, comme une ritournelle funèbre à la Portish Head, sur la musique de Stephen O'Malley et de Peter Rehberg. La pièce se termine sur la sortie des trois personnages principaux et l'arrivée d'un tireur à l'arc qui se balade dans les environs. Soudain, on entend le cri d'un oiseau au loin, puis l'homme s'arrête pour l'observer et le prendre en photo. C'est un faucon, oiseau de proie redouté et prestigieux, que l'on voit brièvement voler, nous rappelant où nous sommes réellement présents, c'est-à-dire dans un théâtre.

La forêt, comme scénographie imposante et schème de l'imagination dans l'œuvre de Vienne, suggère dans la littérature médiévale une zone de narration où les contraires se rencontrent; lieu d'amour et d'aventure, de quête et d'enchantement, de l'inconnu, de l'isolement et de la magie noire. La forêt comme paysage suscite la crainte parce qu'elle héberge les exclus, attire les dangers et les forces mystérieuses et envoûtées. Elle inspire la terreur, sentiment pouvant faire émerger le sublime burkien. La forêt, tout comme l'arbre qui en est la synecdoque, est souvent, dans la peinture, associée à l'obscurité. Elle sera un espace sans déploiement chez Coninxloo, un monde reliant sur lui-même chez Huet, un empire du clair-obscur chez Looten et un labyrinthe en mouvement chez Magnasco¹¹⁷. Chez Gisèle Vienne, les arbres, à l'origine du mouvement des forêts, s'imposent sur la scène comme sur les corps des performeurs. Symboles de pouvoir, par leur hauteur et leur verticalité qui

¹¹⁷ Baldine Saint-Girons (2001). *Le Paysage et la question du sublime*. Réunion des Musées Nationaux, diffusion, Paris : Seuil, 2^e éd, p. 95.

constitue l'axe du sublime,¹¹⁸ et démesurés par rapport à la scène, ils occupent donc une place de choix dans la dramaturgie de l'œuvre. La forêt, comme lieu sublime « naturel » (Longin), est pourvoyeur de l'expérience paysagère, qui est d'abord et avant tout une expérience corporelle. La trame sonore lourde et *heavy metal* fait miroiter les harmonies et les conflits intérieurs des personnages. Assourdissante, elle s'oppose à des silences profonds sous-tendant ainsi la conception visuelle et corporelle de la scène. Les sculptures de brouillard de l'artiste Fujiko Nakaya se glissent également sournoisement dans la forêt pour envahir tout le territoire scénique. On a l'impression qu'on pourrait se faire avaler par cette épaisse fumée qui semble incarnée et autonome. C'est certainement l'un des moments les plus surréalistes de la pièce après le vol du faucon. L'installation de Vienne se présente comme une « vérité documentaire »¹¹⁹ plus qu'une création. *THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR* est la rencontre des oppositions, l'écho grave de diverses dualités, des dialogues forcés entre le primitif et le dénaturé, entre l'originel et une finalité tragique. L'interprétation des protagonistes oscille entre l'incarné et le désincarné. Ils sont froids, distants, mais aussi tragiques dans leur dissidence existentielle.

L'artiste franco-autrichienne écrit à propos de son œuvre : « ...la question de savoir comment le laid et le dysharmonique peuvent provoquer un plaisir esthétique se dissout dans le plaisir éprouvé à l'écoute de la dissonance, laquelle est, au final, la composante d'un jeu esthétique issue de notre propre volonté. Ce jeu de tensions entre l'harmonieux et le dysharmonieux peut être la source d'une forte jubilation »¹²⁰. C'est en d'autres mots le *delight* de Burke. L'écriture dramaturgique paraît inspirée de la littérature gothique, qui aura

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁹ Saint-Girons, *op. cit.*, p. 98.

¹²⁰ Gisèle Vienne, site officiel (2013). [En ligne] <<http://www.g-v.fr/creations/vf-thisishowyouwilldisappear-frameset.htm>> Page consultée en novembre 2013.

été elle-même grandement influencée par le sublime burkien : engouement pour le sentimental et le macabre, violence et brutalité côtoyant une recherche de spiritualité et une raison d'être, niche du clair-obscur. La pièce de Gisèle Vienne qui semble reposer sur « [l']articulation du *delight* et de la distance physique est au fondement même de la terreur fantastique et de son spectacle. Elle est la condition impérative de la jouissance des représentations terrifiantes »¹²¹. Tant la lecture de la poésie que la musique évoquent la voix même de dame la Mort. À l'époque des danses macabres, dans l'Occident médiéval, il y a un sentiment de décadence. À ce sentiment fort présent, « Il faut y joindre l'idée d'une cessation de la vie, d'une marche inéluctable vers la mort, d'une disparition des individus et aussi des sociétés. L'aboutissement de toute vie dans la mort donne une couleur tragique à la décadence »¹²². Des propos qui rappellent la trame et les personnages de THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR.

3.4 DES ŒUVRES SOUS L'AURA DU MEMENTO MORI : ORIGINE ET DÉPLOIEMENT

Ce qui caractérise le Memento mori, c'est le contraste entre le vivant et la mort. La mort est explicitement présente sans promesse d'éternité et de stabilité du monde. Le Memento mori peut représenter une allégorie de façon spectaculaire, fantastique ou horrible, mais dans un silence et un calme apparent, presque sous forme de résilience. Ce qui risque d'entraîner chez le regardeur, une forme de contemplation menant à une réflexion, voire à une méditation sur notre état actuel et futur d'être éphémère. Il nous confronte avec une réalité incontournable et fataliste, celle de notre état de mortel. Il sert à revivifier l'évidence

¹²¹ Denis Mellier (1999). *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Honoré Champion, p. 211.

¹²² Philippe Menard (2003). « Le sentiment de décadence dans la littérature médiévale », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, Paris : Université de la Sorbonne nouvelle, p. 187.

que nous allons tous mourir. Benjamin Delmotte (2009), dans son essai sur le Memento mori, suggère que ce thème s'inscrive dans une esthétique de l'angoisse dans laquelle nous pourrions situer l'œuvre de Witkin et de Vienne. L'angoisse se définit comme « un affect de déplaisir plus ou moins intense qui se manifeste à la place d'un sentiment inconscient chez un sujet dans l'attente de quelque chose qu'il ne peut nommer »¹²³. Cette attente se nourrit de « l'arrêt dynamique » que nous avons décrit plus haut. Alors pour Anna, est-il midi ou minuit? De même, pour *Memento Vastum* de Boily, la notion du temps semble hésitante, voire chancelante. Elle oscille entre le présent, le passé et le devenir. La chandelle, toujours fumante, suggère qu'elle vient à peine d'être éteinte. Par qui, par quoi, peut-être par le crâne qui paraît habité par la pensée ou le mouvement d'une personne au passage, ou en raison d'un angle plus mystique, d'un esprit ou d'une autre manifestation du genre. C'est peut-être cette hésitation temporelle qui nous donne l'impression que la mort est présente partout et toujours, même dans le silence, même dans le sublime.

Pour Vienne, l'expérience poétique offre les mêmes caractéristiques que l'expérience mystique qu'a développée Georges Bataille dans *L'Érotisme*¹²⁴. La beauté de la violence s'exprimera dans le meurtre du musicien. La mort ainsi représentée est un moment décisif de la pièce. À partir de cet instant, la violence, qui était passive et latente, devient tangible et redoutable. Elle est crue, sans pudeur. Voilà le moment du Memento mori, nous rappelant d'abord et avant tout que nous sommes mortels. La vue du cadavre nous le rappelle brutalement et sans détour. Si le Memento mori respire l'angoisse, l'esthétique du sublime

¹²³ Roland Chemama et Bernard Vandermersch (2010). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Larousse.

¹²⁴ Gisèle Vienne, site officiel (2013). *This is how you will disappear*. [En ligne] <<http://www.g-v.fr/creations/vf-thisishowyouwilldisappear-frameset.htm>> Page consultée en décembre 2013.

burkien le fait tout autant. À cet effet, nous pourrions supposer que les deux concepts ne font qu'un.

Le caractère existentiel et généralisé du *Memento mori* nous mène à croire que les autres thèmes de la mort explorés dans l'art pourraient être des sous-catégories. En d'autres mots, La jeune fille et la Mort, la Vanité et la Danses macabre, pour ne nommer que ceux-là, seraient un fragment ou une extension du « souviens-toi que tu vas mourir ». Dans les trois œuvres analysées, on retrouve déséquilibre, dissymétrie et rupture. N'est-ce pas là des caractéristiques pouvant être associées au sentiment de dépaysement? L'ambiguïté temporelle dans chacune des œuvres présentées semble aussi s'appliquer au *dépaysage*. La lenteur de *THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR* génère une sensation d'éloignement. Le comportement ambigu des acteurs-danseurs dérange. Le malaise qui règne tout au long de la performance persiste. Des rencontres paradoxales entre le beau et le laid émergent continuellement, nous laissant sur nos gardes ou dans un état de méfiance sans relâche. Witkin et Boily nous désorientent dans leur temporalité contradictoire. Leur cadrage semble, de manière utopique, délimiter l'infinie ou l'indéfinie. Les corps sont présents dans leur absence; l'effet est déroutant. Un sentiment de solitude enveloppe ces trois œuvres, amenant le spectateur à se sentir exilé tout en étant excité. Voilà donc des états d'âme, des sentiments et des sensations qui concernent à proprement dit l'expérience du dépaysement.

On dit que dans la Rome ancienne, lors de la cérémonie du triomphe, un esclave aurait répété l'expression à un général victorieux. Debout derrière celui-ci, le serviteur aurait soufflé à son oreille que le lendemain était un autre jour et qu'il devait se souvenir qu'il était, malgré sa victoire, un être mortel. *Memento mori*, qui veut dire « souviens-toi que tu vas mourir », est repris comme thème dans l'art vers le XVI^e siècle. Ce qui le distingue des autres

thèmes de la mort que nous avons vus précédemment, c'est la temporalité qu'il suggère à travers/sous la force d'un « arrêt dynamique ». L'arrêt dynamique implique deux temps différents : le présent (souviens-toi) et le futur (que tu vas mourir). L'application de ces deux notions temporelles crée une oscillation, un va-et-vient entre le moment présent et un moment futur indéterminé, mais assuré. C'est un mouvement, un déplacement, et non simplement une signification qui serait ici une limitation du territoire expérientiel. Inspirés par le concept du *Memento mori*, déplaçons-nous vers le dernier chapitre de cette thèse qui relate le projet de création accompagnant cette recherche théorique. Il est important de rappeler au lecteur que la production d'œuvres réalisées en parallèle n'est en rien une représentation, une application ou une démonstration des concepts élaborés dans le chapitre II. L'exposition se déploie plutôt comme le prolongement de ma pensée, de ce qui m'habitait durant toutes ces heures de lectures, d'écriture et de réflexions. Nourrie par ces nouvelles idées, l'installation émane davantage de la digestion et de la restitution d'un corps et d'un esprit stimulé par des concepts féconds et intarissables. Pour cause, je peux attester que les œuvres présentées transpirent la mort, le paysage et le sublime. Nous verrons dans le dernier chapitre que dans ce va-et-vient entre théorie, recherche et pratique, la créolisation se révèle comme un concept méthodologique qui s'arrime à ma façon de faire et de penser. Elle ouvrira sur des façons différentes de résonner et de comprendre l'art et le monde.

CHAPITRE IV

PROCESSUS, ANALYSE ET QUESTIONNEMENT *BLEU TURQUOISE ET/OU DES « APPARITIONS INATTENDUES »*

CHAPITRE IV

PROCESSUS, ANALYSE ET QUESTIONNEMENT

BLEU TURQUOISE ET/OU DES « APPARITIONS INATTENDUES »

La poésie prend un sens et une portée, en ceci...qu'elle permet à chacun de confronter son paysage (sa manière de voir...). (Glissant, 1969, p. 88)

4.1 LA CRÉOLISATION COMME PROCESSUS MÉTHODOLOGIQUE DE RECHERCHE-CRÉATION ET SA MISE EN PRATIQUE DANS L'ŒUVRE

En guise d'introduction, il m'apparaît indispensable de souligner au lecteur que je fais le choix d'aborder, dans sa mise en pratique uniquement, les aspects esthétiques, poétiques et en partie conceptuels de la créolisation. Je laisse volontairement de côté son aspect politique, qui me semble un lieu complexe et sensible que je ne suis pas en position ni en moyen de discuter. Lors de mes lectures autour d'Édouard Glissant, c'est la possibilité méthodologique de la créolisation, en raison du caractère constructif, positif et utopique de son approche, qui m'a égaillée en tant qu'artiste et chercheuse. Paradoxalement, j'ai lu, dans sa vision singulière, une façon de faire le monde et, aussi, pourquoi pas, de le changer.

4.1.1 La créolisation, plutôt que le métissage, comme territoire Autre

Pour Glissant, la créolisation et le métissage ont en commun la pratique de la rencontre et du mélange. Ils sont tous les deux une affaire d'identité. Néanmoins, pour l'auteur, le métissage est « fini » et prévisible parce qu'il est possible de calculer ses résultats selon l'hérédité. Ce qui en fait une affaire de sang et de génétique. Le métissage est davantage une mécanique, alors que la créolisation est un processus qui concerne la culture, la pensée et l'état de l'être. Au-delà des phénomènes linguistiques et territoriaux, la créolisation est ce

que nous allons privilégier ici, un processus planétaire de contacts, de rencontres, de changements, de Relations ¹²⁵. Elle englobe, inclut et dépasse celui du métissage et d'acculturation. En tant que procédé, nous verrons que la créolisation n'est pas une fusion, mais qu'elle « requiert que chaque composante persiste, même alors qu'elle change déjà »¹²⁶.

Pour Glissant, la créolisation est « une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui, réellement, se créolisent, s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose de totalement imprévisible »¹²⁷. Cette mise en contact suppose que les éléments culturels en présence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » et qu'ils « s'intervalorisent ». Il n'y pas de hiérarchie ou de dominance, ni de dégradation ou de diminution de l'être que ce soit de l'intérieur ou de l'extérieur, dans ce contact, ce mélange. Elle suppose l'hétérogénéité des éléments qui se rencontrent. Elle est un éloge à l'inventivité et à la créativité, le laboratoire du Tout-Monde. Contrairement au métissage, la créolisation est une forme de « métissage sans limites » qui se démultiplie à l'infini avec comme valeur ajoutée, l'imprévisibilité. L'imprédictibilité de la recherche-crédation, comme dans la créolité, se compare à la croissance d'un rhizome nous renvoyant au concept de Deleuze et de Guattari¹²⁸. La créolité est ainsi envisagée comme une « totalité kaléidoscopique », c'est-à-dire « la conscience non totalitaire d'une diversité préservée ».¹²⁹

¹²⁵ Terme important dans le lexique glissantien, qui en parle comme « la somme finie de toutes différences de monde... » [En ligne] <<http://www.edouardglissant.fr/relation.html>>

¹²⁶ Robert Chaudenson (1992). *Des Iles, des Hommes, des langues*, Paris : L'Harmattan, p. 210.

¹²⁷ Glissant, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁸ Comme mentionné dans Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). *Milles plateaux*, Paris : Minuit.

¹²⁹ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, (1996). *Éloge de la créolité*, Paris : Gallimard, p. 15 et 18.

Pour l’auteur, nous sommes tous créoles, c’est-à-dire le résultat d’une mixité culturelle. En effet, avec les nouvelles réalités de communications et de déplacements, nous sommes de plus en plus les témoins et les acteurs de *cultures composites* (c’est-à-dire une culture dont la créolisation se fait rapidement, sous nos yeux et dont l’identité s’avère rhizomateuse). Nous accumulons *les traces*¹³⁰ de ce qui nous entoure, nous forme, nous touche, nous construit, nous instruit, nous influence.

Créoliser ma pensée de créatrice-chercheuse s’est avéré instructif pour aborder l’art et l’esthétique en général. Il m’a semblé déterminant que le processus de création soit constamment en mouvement afin de pouvoir, à certains moments, être totalement dépaycée, en cherchant et changeant mes repères et ainsi en parvenant à établir de nouvelles pistes pour la mise en pratique, l’interprétation et l’expérience de l’art. Vivre et embrasser une esthétique du dépaysement autant dans la construction d’une pensée que dans l’art, c’est aussi accepter, parfois, notre incapacité à nommer, à expliquer. Quoi qu’il en soit, il n’a pas été question « d’appliquer » une méthode ou une esthétique à la création, mais plutôt d’ouvrir des canaux de communications, de créer des brèches entre le pratique et le théorique et d’embrasser ses « matières » poreuses. Le théorique n’est en rien le justificatif du pratique. Ces méthodes se sont développées, instruites, nourries, influencées, épiées, construites, blessées et, à l’occasion, désavouées parallèlement et mutuellement.

À partir de la créolisation comme cadre méthodologique, nous verrons par la suite le descriptif et l’analyse de mon exposition *Bleu turquoise et/ou des « apparitions*

¹³⁰ Le motif de la *trace* est fondateur dans l’œuvre glissantain. En antillais, le mot veut dire « chemin » et dans la nôtre, « mémoire ». La trace se situe dans toute les couches de notre être. Elle est ouverture, errance, divagation et relativité. « On ne suit pas la trace pour déboucher dans les confortables chemins, elle voue à sa vérité qui est d’exploser, de déliter en tout la norme séductrice », tiré d’Institut Tout-Monde (2018). « Le paysage chez Édouard Glissant », *Édouard Glissant Une pensée archipélique*. [En ligne] <<http://www.edouardglissant.fr/trace.html>> Page consultée en octobre 2018.

inattendues », le retour sur l'écriture dramaturgique de l'ensemble de l'œuvre et, finalement, nous ferons un bref survol du baroque qui nous sera utile afin de poursuivre notre tentative à déterminer les prémices d'une esthétique du dépaysement.

4.2 DESCRIPTIF DE L'EXPOSITION : *BLEU TURQUOISE ET/OU DES « APPARITIONS INATTENDUES »*

4.2.1 Dessins et exvotos : histoire et la revisite du dispositif



Figure 14 : *Irène* (2014)
120 x 200 cm, acrylique sur papier
Bleu turquoise et/ou des « apparitions inattendues », Centre Bang, Chicoutimi ©J.Andrée T.

Même si, pour certains, sa petite histoire est de l'ordre de l'anecdote, il me m'apparaît important, dans ce contexte, de raconter l'origine d'*Irène*. L'image sur laquelle je me suis appuyée pour réaliser ce dessin se base sur une photo prise par le journaliste Pierre Rochette. Publié dans le journal *Le Soleil* au lendemain de la tempête Irène en 2011, le cliché nous montre une voiture complètement calcinée, qui a basculé dans une crevasse au centre de la route. En premier plan, un homme vêtu d'un manteau et d'un chapeau noir nous tourne le

dos. Il regarde la scène comme un oiseau de malheur, comme madame la Mort. C'est enfin l'impression initiale que j'eue en voyant cette image en première page du quotidien. Littéralement fascinée par la beauté de ce paysage troublant et morbide, je ne pouvais cesser de contempler la scène. Ce fut, pour moi, la représentation parfaite du paysage et de la mort. Envahie de sentiments contradictoires parce qu'entre autres, l'homme au manteau noir était en fait mon conjoint et qu'en plus, je ne savais pas si les occupants de la voiture avaient survécu. L'expérience esthétique que je vivais me déstabilisait. Était-ce cela le sublime? À la suite de ce microévénement, je décidai d'en faire une œuvre. L'original fut modifié, solarisé à l'aide d'un logiciel et projeté sur le support-papier prépeint rose pour tracer les lignes principales.



Figure 15 : *sans titre* (2014)
76 x 125 cm, œuvre sur papier, peinture en aérosol, acrylique ©J.Andrée T.

L'impulsion qui stimule l'acte de dessiner se présente tout d'abord comme le besoin de résoudre une formule étrange. En cours de route, la recherche de *solution* devient comme une problématique de mise en page d'éléments géométriques et abstraits. Le début d'un dessin n'est jamais produit à partir d'une vision. Nul ne sait quel sera l'aboutissement final.

Il n'y a pas d'intention de départ, à l'exception de faire une ligne ou un cercle. Réalisé sur plusieurs mois en accumulant les couches, les lignes et les pochoirs, le résultat reste toujours imprévisible. Le choix de regrouper les dessins en diptyque et en triptyque permet de les regarder en tant que série, mais aussi de façon autonome. À la fin, les dessins accrochés les uns à côté des autres se présentent, tels des paysages abstraits, tout en faisant ressortir certains éléments figuratifs comme des animaux, des feuilles et des arbres. Le processus de réalisation demeure, jusqu'à la fin, une énigme mathématique à solutionner. L'aboutissement de cette démarche mène à la production de paysages imprévisibles et imprédictibles comme dans le procédé de créolisation. Principe qui ira en se déclinant tout au long de l'installation.

4.2.2 Les exvotos : histoire, et la revisite du dispositif



Figure 16 : *Exvoto* (2014), 18 x 50 cm, œuvre sur acier, peinture en aérosol
Bleu turquoise et/ou des « apparitions inattendues », Centre Bang, Chicoutimi. ©J.Andrée T.

Lors de ma visite à la maison de Frida Kahlo à Mexico, j'eus la chance de voir sa collection d'exvotos. À la suite de cela, je visitai le musée d'art naïf de la ville, où l'on consacre une salle entière à ce genre d'art. Les exvotos mexicains représentent souvent des scènes tragiques. On y exprime des sentiments intenses à travers la représentation d'adultère, de meurtre, de vengeance, de mort et de souffrance. La plupart du temps peints sur de petites plaques métalliques recyclées, ils ont un aspect naïf et artisanal. J'ai puisé dans certaines imageries rapportées de mes voyages au Mexique pour fabriquer divers pochoirs inspirés de motifs latins. Si les exvotos, dans la culture mexicaine, ont une fonction de purgation spirituelle, de pardon et de rémissions, ils ont été, pour moi, une référence et un prétexte pour explorer un nouveau format, un nouveau support, une nouvelle imagerie ainsi qu'une esthétique qui déviait légèrement de ce que j'embrassais auparavant. Ce fut l'occasion d'expérimenter une forme d'art qui m'était étrangère venant d'une culture fascinante. En s'appropriant la pratique votive, le peuple mexicain en a fait un art populaire (parce qu'accessible à tous), utilitaire (parce que porteur de messages) et original. Dans cette série d'exvotos produite pour l'exposition, mes influences latines s'expriment révélant les prémisses d'une procédure créole, d'une mixité culturelle. Allusions au corps, à la nature, aux animaux et aux éléments comme le feu, ces petites peintures, dans leur agencement, suggèrent un paysage poétique, un bestiaire ou une énigme à solutionner.

4.2.3 L'installation : Le paysage comme matière première et la nature dénaturée



Figure 17 : *Illusion* (2014)
Bois, acrylique, pyrogravure
Bleu turquoise et/ou des « apparitions inattendues », Centre Bang, Chicoutimi. ©J.Andrée T.

Illusion est inspirée de deux environnements que je côtoie chaque jour : la forêt et l'atelier. L'installation est un regard surréaliste sur la fusion entre ces lieux, la rencontre entre deux expériences esthétiques singulières. D'un côté, l'une relève du naturel et l'autre, du fabriqué, du construit. *Illusion* est une tentative utopique de manier la nature, de la circonscrire, jusqu'à la travestir. Le paysage est ici dénaturé, exprimant une impossibilité ou une impasse au fond de laquelle les arbres sectionnés et peints par la main de l'homme sont néanmoins réels et naturels. Derrière la couche synthétique de latex bleu vibrant et rose fluo, il y a la sève du tremble qui suinte au travers de l'écorce. Sur chacun des tronçons, on retrouve un œil pyrogravé, imprimé, brûlé. Encore ici, on peut lire la signature de l'humain, comme une tentative de reprendre la nature, de se l'appropriier. Cela pourrait aussi être le regard de l'autre; l'autre comme étant la nature, la forêt et l'arbre. Ou bien serait-ce celui de l'artiste ou du spectre d'un spectateur? Cette tentative de cadrer la nature dans un lieu inscrit est

cependant défaillante sans la présence du corps. S'il y a une expérience qui se passe au niveau de l'œil et du regard, c'est d'abord par l'immersion du corps dans l'espace que l'expérience est plus complète. De même, la présence de visiteurs, c'est-à-dire le corps de l'autre, dans cette forêt conscrète agit comme un « complément d'objet direct ». Au sens où le corps de l'autre offre une perspective additionnelle. Les yeux gravés sur les arbres portent soudainement leur attention sur une cible. Le déplacement du visiteur crée du mouvement, donc du rythme. Ce même visiteur devient un acteur, ou disons un figurant agissant comme complément dans l'installation. Il se produit alors un glissement vers le tableau vivant, voire une métamorphose vers un potentiel pour un dispositif scénique. Pour faire suite à notre problématique de départ, nous pourrions proposer que la dénaturation d'un paysage et/ou de la nature peut contribuer à la création d'un *dépaysage*. De plus, nous pouvons suggérer que la déconstruction du paysage alimente, elle aussi, le sentiment du dépaysement.

4.2.4 La couronne mortuaire



Figure 18 : *Proposition funèbre* (2014)
150 x 150 cm, fleurs séchées, peinture en aérosol, objets
Bleu turquoise et/ou des « apparitions inattendues », Centre Bang, Chicoutimi. ©J.Andrée T.

La traversée d'*Illusion*, nous mène droit vers l'une des pièces majeures de l'exposition; *Proposition funèbre* est créée à partir de fleurs séchées et peintes à l'aérosol. La palette de couleurs pastel relève de l'esthétique kitsch. À travers les fleurs lustrées, de petites mains de squelette se dégagent du feuillage. Par la présence subtile du corps dans une nature morte figée, un paysage émerge. Ici, pas de parodie, pas de fétichisme, mais de l'ironie, du simulacre, de la théâtralité et du drame, faisant ainsi écho à l'esthétique baroque. Si à la fin du XVII^e, les funérailles ont lieu dans le calme, la simplicité et la retenue, au XVIII^e siècle tout change. La mort devient spectacle et drame, le paraître de la mort excessif¹³¹. La couronne hyperbole est une véritable représentation du faste des funérailles de l'époque baroque. Cette décoration funèbre s'inscrit dans l'exposition comme un Memento mori rappelant notre mort imminente.

4.2.5 *Le loup n'y est pas* : histoire et la revisite du diorama

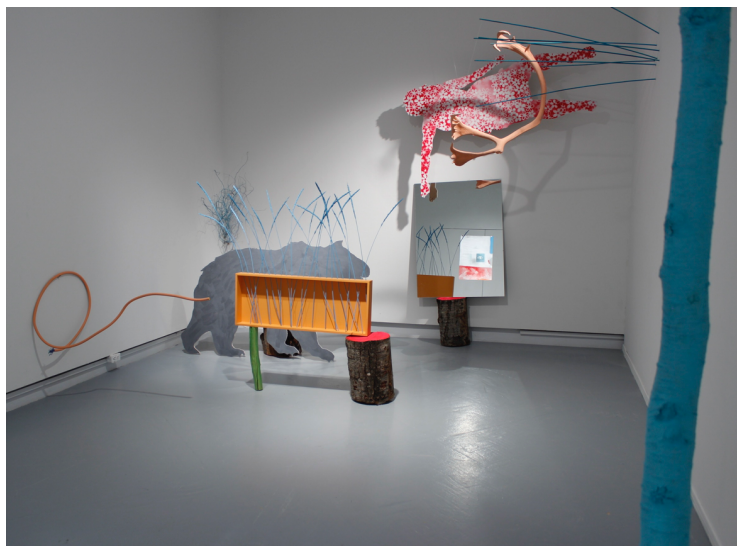


Figure 19 : *Le loup n'y est pas* (2014)
Bois, fleurs séchées, peinture en aérosol, objets
Bleu turquoise et/ou des « apparitions inattendues », Centre Bang, Chicoutimi. ©J.Andrée T.

¹³¹ Gérard De Cortanze (1987). *Le baroque*, Paris : MA éditions, p. 105.

Le diorama est un procédé mis au point par Daguerre et Bouton en 1822. Peinture en trompe-l'œil, il consiste à « faire oublier au spectateur que ce qu'il voit n'est pas la réalité »¹³². Un rapprochement se remarque avec le théâtre par l'utilisation de dispositif d'éclairage, d'objets véritables, du découpage, d'une mise en valeur de la perspective pour produire une impression de profondeur s'appuyant sur des principes de scénographie : « La troisième dimension devient plus tangible, on quitte le domaine de la peinture. »¹³³ Pour cette partie de l'exposition, j'ai choisi de revisiter ce dispositif qui se retrouve régulièrement dans les musées d'histoire naturelle. Dans *Le loup n'y est pas*, je m'inspire librement de mon processus de dessin en disposant dans l'espace des lignes, des formes géométriques et des objets 3D. L'installation-paysage est en constante contradiction et en friction entre le dessin (2D) et la sculpture (3D).

La créolisation comme processus s'applique ici dans la rencontre entre le naturel et l'imitation, entre le sauvage (l'ours) et le civilisé (la femme). Les objets réels (le panache, les troncs d'arbre, le blé) subissent une transformation par l'application de couleurs unies, opaques et synthétiques. L'artificialisation des éléments naturels travestit le paysage. La nature est dénaturée, contribuant au défigurement du paysage. Des rencontres inédites entre une silhouette d'ours, de fille volante et d'un panache en suspension s'articulent dans une harmonie douteuse issue d'une poétique baroque.

Tout comme la couronne mortuaire, le diorama s'avère pour moi une nouvelle façon d'approcher le dessin et la peinture. Même-ci les deux œuvres expriment une troisième dimension, elles ne s'y épanouissent pas du tout. Elles se maintiennent entre la deuxième et

¹³² Jean-Pierre Mouilleseaux (2014). *Encyclopédie Universalis.fr*. [En ligne] <Universalis.fr.> Page consultée en mars 2014.

¹³³ Mouilleseaux, *op. cit.*

la troisième dimension. Ma façon de résoudre leurs problématiques de composition, de forme et de couleur demeure volontairement et résolument proche du dessin et de la peinture. Si les caractéristiques de chaque discipline sont maintenues, leur association dans un même dispositif propose une forme hybride. Le processus de créolisation s'active.

4.3 L'ÉQUATION DRAMATURGIQUE : L'ÉCRITURE DU PARCOURS, DE LA MISE EN ESPACE ET DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE



Figure 20 : vue de l'entrée de l'exposition. ©J.Andrée T.

En écho aux notions du paysage et de la créolisation, même si le terme « dramaturgie » est, la plupart du temps, attribué au théâtre, au cinéma et, dans certains cas, à la danse, il me semble approprié de s'y intéresser dans ce contexte d'analyse de *Bleu turquoise et/ou des « apparitions inattendues »*. Cette notion fut prise en considération dans le processus de mise en espace de chacun des éléments de l'exposition. Cette exposition s'articule autour du déplacement du visiteur, dans l'écriture de son parcours. À ce titre, j'envisage la dramaturgie comme une forme de circulation où s'entrecroisent le sens,

l'expérience esthétique et les codes, qu'ils soient visuels, plastiques ou sonores. À l'instar de l'artiste peintre Kandinsky qui parle de « l'organisation des tensions »¹³⁴.

La galerie se divise en trois salles. On retrouve les dessins dans la première; dans la deuxième, la plus grande des trois, l'installation principale, la couronne, les exvotos et d'autres éléments sur lesquels nous reviendrons plus tard; puis, dans la salle du fond, en fin de parcours, le dispositif du diorama est installé. Au départ, vue de l'extérieur de la porte vitrée de la galerie Espace Virtuel, on voit *Irène*. Sur les murets qui bornent l'œuvre, on lit le titre de l'exposition sectionné en deux : à gauche *Bleu turquoise*; à droite *et/ou des « apparitions inattendues »*, comme le titre d'un film ou le sous-titrage d'une scène. Le positionnement d'*Irène* provoque une sorte d'attirance qui tend à aspirer le visiteur vers elle. Dans ce mouvement, la personne se retrouve au centre de la première salle, entourée d'une série de dessins sur papier. Elle aura donc deux choix : continuer son déplacement vers *Irène* ou rebrousser chemin pour observer les dessins. On poursuit la visite qui ramène vers un deuxième regard sur *Irène*. Déjà, elle n'est plus la même, parce que le visiteur n'a plus le regard vierge comme à son entrée dans la galerie. Il est contaminé par les couleurs vives, les formes divergentes, les couches en transparence des autres dessins. En tournant le coin pour entrer dans la salle principale de la galerie, le protagoniste, qui subit un changement radical d'atmosphère, se retrouve sans préavis aux abords d'une forêt surréaliste « zyeutée » par des arbres tronçonnés en suspension. À première vue, le propos semble ludique, léger, mais les arbres, comme des corps, sont sectionnés et sus-*pendus* dans le vide, le néant.

¹³⁴ Kandinsky. *op. cit.*, p. 210.

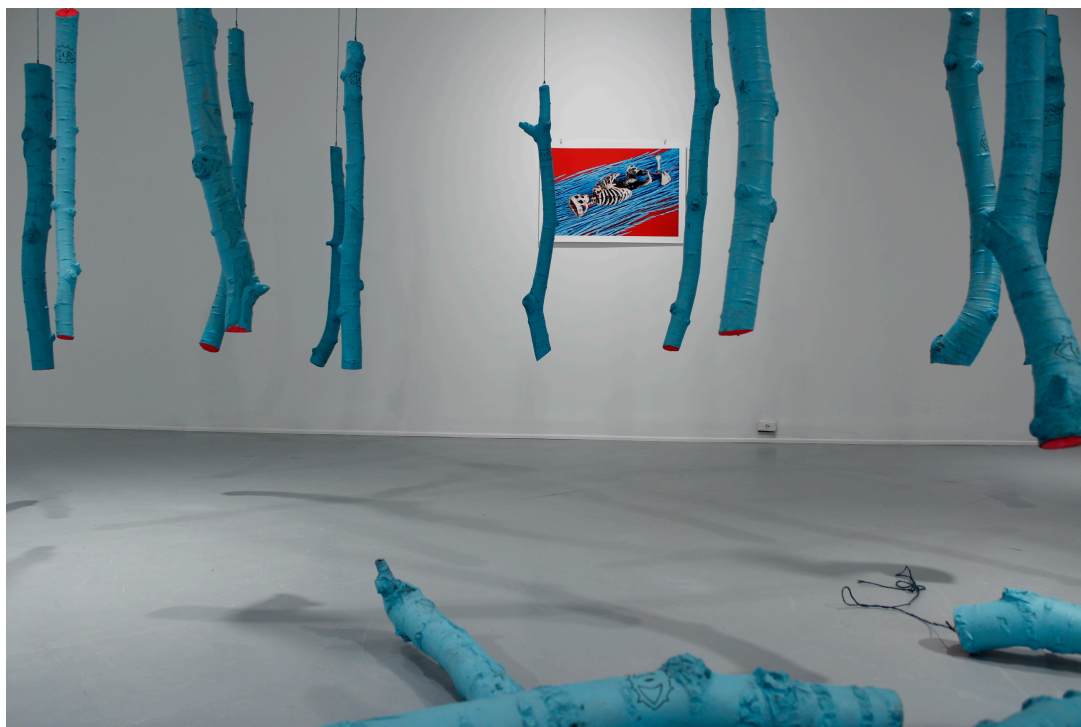


Figure 21 : vue de la salle principale de l'exposition. ©J.Andrée T.

Le paysage inquiétant est bordé par les exvotos d'un côté et, à l'opposé, d'une photo d'un squelette alité sur une paillasse bleu ciel. Au fond de la salle, la couronne mortuaire fait face à deux têtes d'antilopes en céramique verte dont l'une est fracassée. L'ambiguïté est soulignée par les morceaux de tête abandonnés sur le sol. S'agit-il d'un accident, d'un geste de vandalisme ou d'un geste artistique? L'inscription au mur, écrite à la main, comme une note laissée à la hâte, répond plus ou moins à la question : *CADAVRE*, du latin *CADERE*, veut dire « *tomber* ».

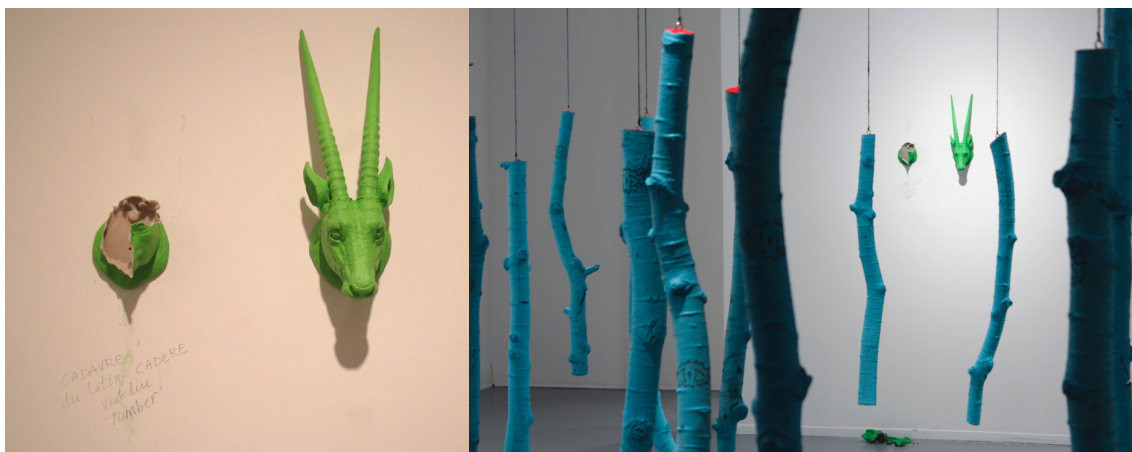


Figure 22 : vue de la salle principale de l'exposition. ©J.Andrée T.

Des arbres sont tombés au sol, le spectateur devient acteur au moment où il se met à déambuler dans la forêt. Autour de lui, des signes de mortalité se multiplient. L'atmosphère est contradictoire. D'une part, les couleurs vives inspirent la vitalité; d'autre part, les artefacts nous révèlent la fin d'un règne, le sommeil éternel, la chute fatale, l'hommage au trépas.

Finalement, le parcours nous mène jusqu'à la dernière la salle. Le marcheur croise, à travers un miroir installé au cœur du diorama, son propre regard. Objet magique, déformant la réalité, il conduit dans le monde de la mort. Comme un retour sur soi, le reflet du moi suggère une forme d'introspection créative, alimentée par une proposition plastique englobante. La découpe d'un ours et d'une femme en suspension est figée dans le temps. Comme une sorte de théâtre pictural, la mise en scène des éléments suggère une forme de narrativité. Le reflet du miroir qui se retourne sur le visiteur, comme une image parfaite, mais illusoire, l'inclut malgré lui dans l'acte théâtral. Dans l'équation de Michael Jacob, le spectateur est SUJET. L'effet miroir produit un effet de va-et-vient entre la place du regardeur et celle de l'acteur dans le paysage. Seul élément en mouvement, le spectateur est à la fois regardeur et regardé. Il n'est donc plus que SUJET, il est aussi NATURE. Par ce double rôle, son jeu se révèle insaisissable. Est-ce que cette position pourvue d'ambivalence

peut définir la relation (+) dans l'équation de $P = S + N$? Cette mise en abyme sournoise du SUJET pourrait-elle être un attribut d'une esthétique du dépaysement?

Approcher la dramaturgie comme un événement, c'est prendre en compte le récepteur et tenter de l'organiser, d'orienter ou de désorienter son parcours. C'est lui laisser des indices de réflexions, mais c'est aussi l'encourager à cheminer dans son propre imaginaire. Pour l'auteur-créateur, c'est lâcher prise, avoir confiance au fait que le regardeur saura débroussailler son sentier, la trajectoire de sa pensée. C'est une ouverture à la pluralité des sens. La dramaturgie dans son « action herméneutique »¹³⁵ sert à questionner et à produire de la pensée.

¹³⁵ Voir, à ce propos, l'ouvrage Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998). *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS Éditions, coll. « ARTS DU SPECTACLE », Paris.

CONCLUSION

En faisant un retour sur trois œuvres plastiques et trois performances scéniques présentées au cours des douze dernières années, nous avons vu au chapitre I que les prémices de ce mémoire se trouvaient dans la génétique de l'ensemble de ma création depuis la réalisation de *Salle commune* (2005). Les thèmes du climat, de la nature, du paysage, des catastrophes naturelles et de la mort furent explorés dans des dispositifs où le corps (le sujet), de l'artiste ou du visiteur, s'active, se mobilise, s'implique. Mes préoccupations dramaturgiques, également inhérentes dans ces œuvres performatives, se révèlent/se dynamisent/rendent compte de concepts sur la trace, la transformation, le passage qui se présentent comme des occasions d'expériences à travers un univers et une esthétique de plus en plus baroque. Tandis que le sublime, lui, est sous-entendu, ce n'est que lors de mes lectures pour ce mémoire qu'il deviendra matière à réflexion.

La revue de ces œuvres nous conduits à la présentation des trois grands thèmes de ce mémoire : le paysage, le sublime et la mort. Maintes définitions du paysage ont été fournies par de nombreux théoriciens démontrant l'ampleur du sujet, mais c'est à partir de la formule de Jakob, $P = N + S$, que le reste de la recherche s'arrime. Appuyés sur cette formule, la NATURE, le SUJET et leur RELATION ont fait l'objet d'analyse. Une question émerge : que serait une esthétique du dépaysement? Portant un regard critique sur le paysage comme *événement et expérience*, la notion du sublime s'impose.

La présentation d'une brève histoire dans l'étude du sentiment du sublime démontra un décalage important entre la vision de Kant, considéré comme la figure emblématique du sublime et celle de Burke qui, rappelons-le, a publié sur le sujet bien avant Kant. Beaucoup

plus accessible dans ses analyses, Burke présente le *delight* comme une expérience du corps et du cœur à travers le risque, l'aventure et l'exploration, sans toutefois compromettre l'intégrité de l'être. Ce sentiment est un rappel insistant à notre état de mortel. Nous avons vu que notre vision face à cette fatalité a changé depuis le Moyen Âge. La mort devient théâtre à l'époque des dissections publiques, pour devenir cachée et interdite de nos jours.

Après une approche des concepts-phares de cette recherche-crédation, le troisième chapitre analyse les œuvres d'artistes en tissant des liens avec des thèmes de la mort que nous retrouvons dans l'histoire de l'art, le sublime et des notions de paysage.

Au cours de mon travail de recherche, l'idée du baroque comme « art total »¹³⁶ est revenue à plusieurs reprises. Elle corrobore la pensée de Burke quand il affirme que l'origine du sublime est « l'enjeu suprême de l'art ». Elle résonne aux oreilles d'Édouard Glissant quand il en parle comme étant l'esthétique qui se rapproche le plus de la créolisation dans son ouverture, sa pluralité et son inventivité. Il m'apparaît donc possible de proposer que l'esthétique baroque puisse être le fondement même de la réponse de ma problématique. En s'inspirant des principes du processus de créolisation, quelles seraient les prémices d'une esthétique du dépaysement?

D'abord et avant tout, cette conclusion ne se veut pas une analyse exhaustive du baroque, mais plutôt l'occasion de faire ressortir quelques éléments d'un angle historique et esthétique à dessein d'en arriver à tisser des liens qui s'alignent à l'ébauche proposée au chapitre II sur l'esthétique du dépaysement. Étymologiquement, « baroque » veut dire

¹³⁶ Voir, à ce propos, l'ouvrage Giovanni Careri et Ferrante Ferranti. (2002), *Baroques*, Paris : Citadelles et Mazenod.

irrégulier, voire anormal¹³⁷. Au XVIII^e siècle, l'usage du mot, surtout en musique, résonne de manière péjorative. Utilisé plutôt dans le sens de « confus, dissonance, inégal, irrégulier », à cette période de l'histoire où le classique et le romantique dominent, les qualificatifs « étrange » et « bizarre » ne sont généralement pas très appréciés. Tout comme dans *Proposition funèbre*, l'esthétique baroque de la peinture n'est pas que peinture, elle peut être sculpturale, architecturale, picturale ou théâtrale, comme dans *Le loup n'y est pas* (diorama). Les frontières entre les disciplines sont poreuses et le cadre, loin d'être définitif, partage des caractéristiques avec le *dépaysage*. Le baroque admet une « tendance structurale au contraste et la désagrégation »¹³⁸. Il est davantage de l'ordre du hasard et de l'événement en ce qu'il est « rupture », « éclatement », « imprévisibilité », « instabilité ». Sous le signe du changement, de la fluidité, du mouvement et de l'éphémère, « tout passe, tout meurt » (Marino, 1623). Comme dans la mort, il y a une fatalité dans le baroque (caractéristique du *delight*). Mélancolie profonde et/ou caducité de l'existence peuvent s'apposer à l'éloge de la nouveauté, de la liberté et de la spontanéité : « Le spectateur n'est plus un observateur extérieur, mais un sujet saisi dans un réseau de tensions, entre la matière et l'esprit, entre la chute et l'élévation. »¹³⁹ Le baroque plastique s'affirme comme simulacre, dans le ludisme, le fantastique, jusque dans le décoratif.

L'imaginaire baroque est atemporel. Art du populaire aux influences multiples, c'est l'art de l'étendu. N'est-ce pas ce que devrait être une esthétique du dépaysement? Une incapacité, ou du moins une difficulté, à cadrer une œuvre dans le temps et l'espace. Elle pourrait être prétentieusement universelle, voire dans une volonté utopique *a-culturel*,

¹³⁷ Anne Souriau et Étienne Souriau (2010). *Vocabulaire d'esthétique*, France : PUF, p. 234.

¹³⁸ Adrian Marino (1973). « Essai d'une définition de la notion de "baroque littéraire" », *Baroque*, 6|1973, mis en ligne le 15 mars 2013. [En ligne] <<http://journals.openedition.org/baroque/414>> Page consultée le 18 juin 2018.

¹³⁹ Thomas Schlessier dans Philippe Di Folco (dir.) (2010). *Dictionnaire de la mort*, p. 143.

tellement elle est créolisée. L'esthétique du dépaysement serait un TOUT-paysage qui fait histoire, fait mémoire. Glissant suggère que les paysages accueillent le choc des contacts, les imprévues du métissage, de la mixité des lieux, des cultures et des identités. Les paysages rayonnent la mémoire des peuples, de leurs souffrances, de leurs morts, de leurs naissances, de leurs chants, de leurs pleurs. Pour Glissant, le paysage n'est pas une rencontre mystique avec la nature, c'est « le cadre d'une expérience de l'opaque : lieu inexplicable d'une expérience où « *tremble la formule* »¹⁴⁰. Il n'est pas enraciné dans les profondeurs d'une terre d'origine, mais plutôt dans la pluralité du « Tout-Monde » qui agit comme une sublimation. Glissant ne parle pas de *dépaysage* dans ses textes, mais son paysage semble déraciné, impossible de le cadrer dans un champ précis. La pluralité de ce « Tout-Monde » est si vaste, qu'il n'y a point de repère. N'est-ce pas cela le *dépaysage*? À la suite de cette réflexion, une question émerge : est-ce que le *dépaysage* serait la faillite du sublime ou bien, *a contrario*, son essence même? Puisque l'expérience du *delight* est, selon Burke, déstabilisante, surprenante, capable de produire des états limites, n'est-ce pas ce que le sentiment du dépaysement inspire chez nous?

Dans le processus de recherche-crédation en atelier, la question suivante, toujours latente, a refait surface à maintes reprises : est-ce possible de représenter le sublime ou s'agit-il, tout simplement, d'une utopie? Si la représentation du sublime me semble incertaine, la mise en place de différents dispositifs pour stimuler des expériences s'y rapportant est envisageable. Cependant, n'oublions pas qu'au moment venu le sentiment du *delight* est imprévisible, énigmatique et viscéral. Dans un geste délibéré, est-ce possible de se mettre, dans un état précaire et fragile (voire dépaysant) de façon constante afin d'ouvrir de nouvelles

¹⁴⁰ Institut Tout-Monde (2018). « Le paysage chez Édouard Glissant », *Édouard Glissant, site officiel, Une pensée archipélifique*. [En ligne] <<http://www.edouardglissant.fr/trace.html>> Page consultée en octobre 2018.

pistes de recherche-création? Plusieurs questions demeurent en suspens : qu'en est-il du sentiment de d  payement et du sublime dans le cyberspace ou la réalité virtuelle? Pouvons-nous penser que l'analyse d'œuvres cinématographiques apporterait de nouvelles perspectives sur l'expérience du sublime, du paysage et du *dépaysage*? Si le champ visuel s'imposa comme le cœur de cette recherche, il fut très peu question de paysage sonore et d'expérience du sublime par le son et la musique. S'il fallait écrire l'histoire du *dépaysage*, quelle serait-elle? La recherche théorique sur ce dernier aspect est maigre dans la littérature. Elle gagne à être approfondie, voire inventée. Mises en relief dans divers contextes, en relation avec de nouvelles thématiques autres que celles que nous avons vues, les perspectives sont stimulantes et d'avant-garde. Il y a là, la lueur de nouveaux territoires qui ne demandent qu'à être défrichés. Nous pouvons aussi nous pencher sur la question de la pédagogie. Que serait l'enseignement si un processus de créolisation s'appliquait dans l'élaboration d'un programme d'étude? Et si l'on tenait compte d'une forme de dramaturgie dans l'écriture d'une série de séminaires cela pourrait-il apporter un angle diff  rent et créatif à l'art d'enseigner?

Finale­ment, ce que Glissant nous apprend, c'est de nous risquer à vivre, donc à créer, dans l'imprévisible de la poésie et de la rencontre, et ce, dans le respect de l'autre. Malgré mon refus, au départ, d'aborder l'aspect politique du métissage, il me faut admettre que la tâche s'avère pratiquement impossible. Ce qui m'amène à réfléchir sur la place de la recherche-création dans notre société. Peut-on réellement nier et éviter le lien entre politique et poétique dans le contexte de cette mondialité actuelle? L   où la culture se mute, les pratiques s'hybrident, les paysages se transforment, le monde, continuellement en mouvement, change de plus en plus rapidement. Dans des paysages de moins en moins saisissables, parce que bombardés par les guerres, inondés, défigurés par des catastrophes

naturelles, déconstruits par la race humaine, plus que jamais le sentiment du dépaysement risque de ressurgir. Dans cette ère de grandes migrations, nous assistons à une forme de déracinement planétaire. Avec les grands déplacements de peuples qui se heurtent aux nouveaux murs érigés, aux frontières ultrasécurisées, à des états extraprotectionnistes, la notion même de territoire est transgressée, affectant au passage celle du paysage. Ainsi, je suis forcée d'admettre que la notion de dépaysement est incomplète, si l'on refuse de parler d'enfants, de nation et de peuples déracinés. En tenant compte de ces bouleversements géopolitiques, ICI et MAINTENANT, comment faire Art autrement?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LIVRES

AUBRY P., DONADIEU P., LAFFAGE A., LE DANTEC J-P., LUGINBÜHL Y.,
ROGER A. et BERQUE A. (dir.). (2006). *Mouvance II du jardin au territoire*.
Paris : Édition de La Villette.

ANCET P. (2006). *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris : PUF.

ANDREWS M. (1990). *Landscape and Western Art*, Oxford N-Y: Oxford University Press.

ARIÈS P. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident (du Moyen Âge à nos jours)*,
Paris : Éditions du Seuil.

ARIÈS P. (1977). *L'homme devant la mort (vol. I. Le temps des gisants)*, Paris : Éditions du
Seuil.

ARIÈS P. (1977). *L'homme devant la mort (vol. II. La mort ensauvagée)*, Paris : Éditions
du Seuil.

APPLETON J. (1975). *The experience of Landscape*, Londres : John Wiley & Sons Inc.

BAUMGARTNER E. et HARF-LANCNER L. (coord. ed.). (2003). *Progrès, réaction,
décadence dans l'Occident médiéval*. Paris : Université de la Sorbonne.

BAUDELAIRE C. (1868). *Curiosités esthétiques*, Paris : M. Lévy frères. Books Google
[En ligne]

<<https://books.google.fr/books?hl=fr&lr=&id=dLCHIQuWuZwC&oi=fnd&pg=PA1&dq=BAUDELAIRE+Curiosit%C3%A9s+esth%C3%A9tiques&ots=L1-bBvokql&sig=3Lw8-72TO7HiDMQYU4EhZlbb->

xI#v=onepage&q=BAUDELAIRE%20Curiosit%C3%A9s%20esth%C3%A9tiques&f=false> Page consultée le 8 novembre 2018.

BERNABÉ J., CHAMOISEAU P. et CONFIANT R. (1996), *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.

BATAILLE G. (1957). *L'Érotisme*. Paris : Les éditions de minuit.

BERQUE A. (2000). *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Belin.

BERTHE D. (dir.). (2002). *Vers une esthétique du métissage?*, Paris : L'Harmattan.

BESSE J-M. (2009). *Le goût du monde/Exercices de paysage*. Paris : Actes Sud.

BURKE E. (2009). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (B. Saint-Girons, traduction et notes), Paris : Librairie philosophique J. Vrin, (Original publié en 1757).

CARERI G. et FERRANTI F. (2002). *Baroques*, Paris : Citadelles et Mazenod.

CAUQUELIN A. (2000). *L'invention du paysage*, Paris : QUADRIGE/PUF.

CHARLIN S., SORLIN P., LAGNY M., ROPARS-WUILLWUMIER M-C., DOUMET C., VOUILLOUX B. (2003). *Effets de cadre de la limite du cadre*, France : Presses universitaires de Vincennes, PUV.

CHAUDENSON R. (1992). *Des Iles, des Hommes, des langues*, Paris : L'Harmattan.

DANAN J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Paris : Actes Sud.

DEBRAY R. (1992). *Vie et mort de l'image (une histoire du regard)*, Paris : Gallimard.

DEBRAY R. (2011). *Du bon usage des catastrophes*, Paris : Gallimard.

DE CORTANZE G. (1987). *Le baroque*, Paris : MA éditions.

DELEUZE G. et GUATTARI F. (1980). *Mille plateaux*, Paris : Minuit.

DELMOTTE B. (2010). *Esthétique de l'angoisse*, Paris : PUF lignes d'art.

DESPORTES M. (2005). *Paysage et mouvement*, Paris : Gallimard.

DIDI-HUBERMA G. (2002). *L'image survivante*, Paris : Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMA G. (1995). *La Ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Éditions Macula.

ESCOUBAS É., COURTINE J-P., LYOTARD J-F., LACOUÉ-LABARTHE P., NANCY J-L., MARIN L., DEGUY et ROGOZINSKI J. (1988). *Du Sublime*, Paris : édition Belin.

FOUCAULT M. (1994). *Préface à la transgression*, Paris : Gallimard.

FOUCAULT M. (1963). *Naissance de la clinique*, Paris : PUF.

GLISSANT É. (1993). *Tout-Monde*, Paris : Gallimard.

GLISSANT É. (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard.

GLISSANT É. (1990). *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard.

GRENIER C. (2004). *Dépression et subversion*, Paris : Centre Pompidou.

GOODY J. (2003). *La peur des représentations*, Paris : Éditions La découverte.

- GUIOMAR M. (1967). *Principe d'une esthétique de la mort*, Paris : Éditions José Corti.
- GUTHKE S. K. (1999). *The gender of death*, Cambridge : Cambridge University Press.
- HURBON L. (1975). *Le culte du vaudou. Histoire – Pensée – Vie*, Paris : Les Éditions Buchet/Chastel.
- JAKOB M. (2008). *Le paysage*, Suisse : Infolio collection Archigraphy.
- JOUBERT J-L. (2005). *Édouard Glissant*, Paris : ADPF.
- KANT E. (2000). *Analytique du beau*. (original publié en 1790), Paris : Hatier.
- KANT E. (1995). *Critique de la faculté de jugé*, traduction Alain Renault, (original publié en 1790), Paris : Flammarion.
- KRISTEVA J. (1980). *Pouvoir de l'horreur*, Paris : Seuil.
- LAPLANTINE F. et NOUSS A. (2001). *Métissage de Arcimboldo à Zombi*, Paris : Pauvert.
- LAVAUD J. (1996). *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, France : Ellipses.
- LE BRETON D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF.
- LOMNITZ C. (2005). *Death and the idea of Mexico*, États-Unis : Zone Books.
- LOUPPE L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine* (2^e éd.), Paris : Contre-danse.
- LYOTARD J-F. (1988). *L'inhumain : causerie sur le temps*, Paris : Galilée.
- MALACHY T. (1982). *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris : Nizet.

- MANDRESSI R. (2003). *Le regard de l'anatomie. Dissection et invention du corps en Occident*, Paris : Seuil.
- MELLIER D. (1999). *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Honoré Champion.
- MENARD P. (2003). « Le sentiment de décadence dans la littérature médiévale », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident medieval*, Paris : Université de la Sorbonne nouvelle.
- MERLEAU-PONTY M. (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris : Tel Gallimard.
- MORIN E. (1970). *L'homme et la mort*, Paris : Le Seuil.
- QUIN E. (2008). *Le livre des Vanités*, Paris : Éditions du Regard.
- PATRY J. (2012). *L'interdit la transgression Georges Bataille et nous*, Québec : Presses de l'Université Laval.
- SAINT-GIRONS B. (2005). *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris : Desjonquères.
- SAINT-GIRONS B. (2001). *Le Paysage et la question du sublime* (2^e éd.). Réunion des Musées Nationaux, Paris : Seuil.
- SCHAFER R. M. (2010). *Le paysage sonore, le monde comme musique*, Marseille : Wild Project.
- SURYA M. (2012). *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris : Gallimard.

SUTTO C. (dir.). (1979). *Le sentiment de la mort au moyen âge*. Études présentées au 5^e colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, Montréal : L'AURORE.

VAN MARLE R. (1971). *L'iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*. New York : Hacker art books.

VINAVER M. (1993). *Écritures dramaturgiques*, Paris : Actes Sud.

VOVELLE M. (1974). *Mourir autrefois, attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, coll. : Archives, France : Persée.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

BEIER R. (1992). « Regarder l'intérieur du corps », *Terrain*, 18|1992. Mis en ligne le 5 juillet 2007, [En ligne] <<https://journals.openedition.org/terrain/3036> Page consultée le 25 avril 2012.

BENSA A. et FASSIN E. (2002). « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, 38|2002, mis en ligne le 6 mars 2007, 8 octobre 2013. [En ligne] <http://journals.openedition.org/terrain/3036> Page consultée le 8 novembre 2018.

BERQUE A. (1994). « Paysage, milieu, histoire », *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel : Éditions Champ Vallon.

CALIANDRO S. (2008). « Actes sémiotiques », *Images d'images. Le métavisuel*, 111|2008.

DESCOLA P. (2013). « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France*, 112|2013, mis en ligne le 2 août 2013. [En ligne] <<http://annuaire-cdf.revues.org/737>> Page consultée le 7 juillet 2013.

- FARÉ F. (1996). « Les Vanités en France au XVII^e siècle et ses particularités », *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 65 : 2, p. 104-114. [En ligne] <<https://doi.org/10.1080/00233609608604405>> Page consultée le 8 novembre 2018.
- FONTANILLE J. (2005). « Paysages : le ciel, la terre et l'eau », *Études de lettres*, 1-2|2013, p. 231-246, mis en ligne le 15 mai 2016. [En ligne] <<http://journals.openedition.org/edl/503>> Page consultée le 8 novembre 2018
- GLEIZES D. (2002). « Vanités. Codes picturaux et signes textuels ». Dans *Romantisme*, n° 118, p. 75-91. [En ligne] <[web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1163](http://web.revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1163)> Page consultée le 8 novembre 2018.
- GODEAU E. (1993). « Dans un amphithéâtre... », *Terrain*, n° 20 - *La mort* (mars 1993), mis en ligne le 18 juin 2007. [En ligne] <<http://terrain.revues.org/3060>> Page consultée le 25 avril 2012.
- LALA M.-C. (1985). « La pensée de Georges Bataille et l'œuvre de la mort. », *Littérature*, n° 58, p. 60-74. [En ligne] <web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1985_num_58_2_1389> Page consultée le 15 juillet 2014.
- MARINO A. (1973). « Essai d'une définition de la notion de "baroque littéraire" », *Baroque*, 6|1973, mis en ligne le 15 mars 2013. [En ligne] <<http://journals.openedition.org/baroque/414>> Page consultée le 18 juin 2018.
- NOUDELMANN F. et SOULEZ A. (2002). « Horizons », *Rue Descartes*, 3|2002, n° 37, p. 3-5. DOI : 10.3917/rdes.037.0003
- PARRET H. (2005). *Le sentiment de paysage*, Nouveaux Actes Sémiotiques, Actes de colloques. [En ligne]. <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3418>> Page consultée le 8 novembre 2018.

ROY B. (1979). « Amour, Fortune et Mort : La danse des trois aveugles », p. 118-137, dans SUTTO C. (dir.). (1979), *Le sentiment de la mort au Moyen Âge*, Montréal, Les Éditions univers inc.

T-PIERRE B. (1979). « Testament de Jeanne d'Entrecasteaux, noble de la ville de Brignoles », p. 58-96. Dans SUTTO C. (dir.). (1979), *Le sentiment de la mort au Moyen Âge*, Montréal, Les Éditions univers inc.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

CASSIN B. (2010). *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris : Seuil.

CHEMAMA R. et VANDERMERSCH B. (2010). *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse.

DE TERVARENT G. (1958). *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève : Droz (travaux d'humanisme et Renaissance).

DI FOLCO P. (dir.) (2010). *Dictionnaire de la mort*, Paris : Larousse (*in extenso*).

ERNOUT A. et MEILLET A. (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* [1932], Paris : Klincksieck.

HARRISON C. et J. WOOD P. (dir.) (2003). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford : Blackwell.

LENOIR F. et TONNAC J-P. (dir.) (2004). *La mort et l'immortalité : Encyclopédie des savoirs et des croyances*, Montrouge : Bayard.

DE TERVARENT G. (1958). *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève : Droz.

SOURIAU A. et SOURIAU É. (2010), *Vocabulaire d'esthétique*, France : PUF.

MOUILLESEAUX J.-P. (2014). Encyclopédie Universalis.fr. [En ligne] Page consultée en mars 2014.

RÉFÉRENCES EN LIGNE

ABBAYE Chaise-Dieu. (2008). Conférence de Bertrand Utzinger, *Itinéraire des danses macabres en Europe*. [En ligne] <<http://www.abbaye-chaise-dieu.com/Itineraire-des-Danses-macabres-en.html>> Page consultée en février 2014.

AQUAPORTAIL (2007). « Thanatos », mis en ligne le 30 décembre 2012. [En ligne] <<http://www.aquaportail.com/definition-13564-thanatose.html>> Page consultée en janvier 2014.

EDELMAN GALLERY <<http://www.edelmangallery.com>> Page consultée en septembre 2014.

HOMO VIVENS. (2012). « La jeune fille et la mort », *Encyclopédie sur la mort*. [En ligne] <http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/la_jeune_fille_et_la_mort> Page consultée en février 2013

INSTITUT TOUT-MONDE. (2018). *Édouard Glissant Une pensée archipélifique*. [En ligne] <<http://edouardglissant.fr>> Page consultée en octobre 2018.

L'IMPUDENTE/BLOG (2010). Interview réalisé en mai 2009. Publié le 14 février 2010 [En ligne] <<http://limpudente.over-blog.com/article-dis-joel-peter-witkin-quand-reviendras-tu-44893382.html>> Page consultée en novembre 2014.

MOIR, T. F. (2014). *Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve*. [En ligne] <<http://www.abcdreve.fr>> Page consultée en février 2014.

VIENNE G., site officiel (2013). [En ligne] <<http://www.g-v.fr/creations/vf-thisishowyouwilldisappear-frameset.htm>> Page consultée en décembre 2013.

WIKIPÉDIA (2014). [En ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Anna_Akhmatova> Page consultée en septembre 2014.

WIKIPÉDIA (2014). [En ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_l'anatomie> Page consultée en novembre 2014.

VIDÉOGRAPHIE

TREMBLAY, J. A. (2009). *Rouge*, tiré de Vimeo
[En ligne] <<https://vimeo.com/31549957>> Page consultée le 8 novembre 2018.

TREMBLAY, J. A. (2008). *Not waterproof*, tiré de YouTube.
[En ligne] <<https://www.youtube.com/watch?v=A5Q4EtBP070>> Page consultée le 8 novembre 2018.

TREMBLAY, J. A. (2010). *Rouge + Not waterproof*, Conférence de presse du 9 juillet 2010, tiré de Théâtre contemporain.net. [En ligne] <<https://www.theatre-contemporain.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1802?autostart>> Page consultée le 8 novembre 2018.

VIENNE, G. (2012). *This Is How You Will Disappear*, tiré de YouTube. [En ligne] <<https://www.youtube.com/watch?v=ybvjDMcwCew>> Page consultée le 8 novembre 2018.

ANNEXE 1

Review: Rouge » Indyish

1/26/10 7:18 PM



[BOUTIQUE](#)

[NETWORK](#)
[SUBMIT](#)^{NEW}

[EVENTS](#)

[BLOG](#)

[Random?](#) | [About Us](#) | [Login](#)



Review: Rouge

by [Sylvain Verstricht](#)

Julie Andrée T. likes to make a mess. At this point, it's not news; it's more like a confirmation. I was not even planning to go see *Rouge*, but after seeing her previous *Not Waterproof* last week, she picked my curiosity and I had to see what was lying on the other side. It turns out to be a surprise. The two pieces are quite different. It is as if Julie seduces us with *Not Waterproof* to lure us into the more difficult *Rouge*.

The set is a lot more minimal this time, though that changes as the show progresses. At the beginning, there are only two large rolls of white paper hanging up at the back, unrolled almost all the way down to the audience. They are both wall and floor. Of course, this whiteness will not remain so for long. There is also a large chest.

Julie comes out with a red pepper in hand and eats all of it. Red juice drips down her white blouse, much like the red wine that she consumed at the beginning of *Not Waterproof*. Her mouth full, she attempts to speak to us, but she is incomprehensible. She chews, swallows a bit of her food, and tries again. Only the third time can we make out what she is saying: "What colour is this?" It's red.



Julie Andrée T.'s *Rouge*, photo by Guy L'Heureux

These two simple sentences are the only words spoken throughout the entire show, repeated over and over, with some minor variations. The chest is filled to the top with red objects, which she presents to us as she asks and answers the same question over and over. It's like an educational kid's TV show gone wrong in a monochromatic world.

As the stage gets permeated with red, the excessive use of the colour denotes an extreme desire for control in the creation of a uniform world. When Julie pulls out a string of tiny red plastic apples, she gets down on her knees and repeats her catch phrase for every single apple, as if each were an individual bead on a rosary. Rituals are obviously based on repetition, and here the obsessive nature of Julie's performance bleeds into religiosity.

At one point, the sentences are sung over an electronic beat, being turned into a bland pop song with meaningless lyrics ready for the clubs, which Julie performs in her underwear. While there is a good dose of humour in the work, as the show goes on the spoken part of it obviously becomes more and more grating. This abrasiveness becomes its own denunciation of uniformity.

Eventually, I started getting worried that *Rouge* couldn't find a satisfying ending. I don't know why I underestimated Julie. She pulled out an ending that, while linking the work to *Not Waterproof*, came like a breath of fresh air by finally resisting the inclination towards uniformity. The perfect ending to an intense and captivating work.

Julie Andrée T. performs *Rouge* only one last time tonight, June 3, at 9pm. There will be a discussion after the show. Tickets are 28\$, 21\$ for students. For more information, call 514.844.3822 or visit [fta.qc.ca](#).

<http://www.indyish.com/review-rouge/>

Page 1 of 2

ANNEXE 2

Nature morte is thoroughly compelling, audacious

BY PAT DONNELLY, GAZETTE THEATRE CRITIC JUNE 6, 2012



Performance artist Julie Andrée T, who stars in *Nature morte*, keeps the audience guessing what she'll dare to do next.

Photograph by: Guy L'Heureux

It was with much trepidation that I approached Espace Go for the opening of *Nature morte*, by Julie Andrée T. on Tuesday night.

I had seen her work many years ago, and had found it about as interesting as watching paint dissolve in a cylinder of water. (One of the key images of that show, whose title I cannot recall.)

Time has passed, however. And I have grown more accustomed to watching maverick performance artists at work. Ms. T. does have a magnetic presence and a flair for creating striking images. And I was mildly curious what direction her work had taken over the past decade.

The first few minutes of her *Nature morte* (Still Life) at Festival TransAmériques, meant listening to her hair dryer while she dried her hair. This was not inspiring, but clearly a set-up for something more dynamic.

A child-sized skeleton dangling on a string high above the other side of the stage represented a nod to a painterly tradition of the *memento mori*. (A "still life" or "nature morte" subject gave an artist the power to arrange objects and control composition. With the addition of a skull, or other reminder of death, called a *memento mori*, it became what was called a *vanitas*, as in "all is vanity".)

It didn't immediately occur to me that Ms. T. was headed for a spectacular death scene. But I should have guessed.

When she began to speak, she stuck to simple sentences, in English: "I was falling. I was bleeding. I was dying. " And then, in the interrogative: "Was I Dying? Was I dreaming? "

Emphatic lighting (by Jean Jauvin) and evocative sound effects (designed by Laurent Maslé), draw our attention here and there around the stage in *Nature morte*. But the focus always returns to the woman with a skeleton attached to her foot by a rope.

When she does pratfalls, it dances, its bony shadow framed by a white panel above. The momentum builds as this priestess of primary colours dips into her bubbling bowl of blue paint, clapping and splashing it until her face is blue and her green evening dress a spattered mess. But her antics become far more intense once she crawls under a carpet and comes up naked, posing with a leg held up sideways against a panel she has labelled "sky". More paint is poured, smeared, and splashed.

Nature morte becomes thoroughly compelling as Ms. T. paces, wild as a wounded wolf, shedding clothes and tearing up the scenery before she succumbs to a man-made blizzard. (The last part would require a spoiler alert if there were anything resembling a plot here.)

All is eventually summed up in a simple message: Pure white does not exist. The final part of it "does not exist" is printed on the side of a moose outlined on a red square. The first two words, "pure" and "white" appear on panels above the stage. It's a manifesto of what the French call *metisage* (or ethnic blending). Pure white does not exist, in art, or in so-called racial purity.

But pure audacity does. For an hour, Ms. T. keeps us guessing what she'll dare next.

The FTA run of *Nature morte* ended Wednesday. But the festival hits its peak on Thursday and Friday with 6 shows running, one of them (&&&& & && at Espace Libre) renewed every 15 minutes, between 7 and 9:15 p.m. On the final night, Saturday, the count will be down to four.

Annabel Soutar's *Seeds* opens Thursday) It's the first major Quebec anglophone entry in the festival since Greg MacArthur's *Girls! Girls! Girls!*, directed by Peter Hinton, in 2001. *Seeds* closes, with the festival on Saturday night.

Having recently seen this production in Toronto, I highly recommend it, with one small caveat. Actor Eric Peterson, who played the farmer who defies Monsanto Inc. in the Toronto production, has been replaced by David Ferry in this one. Ferry, however, is another notable Toronto actor. (The role was initially created by Montreal actor Chip Chuipka.)

The Festival TransAmériques ends Saturday. Visit www.fta.qc.ca.

While the FTA will be having its wrap party on Saturday night at its Quartier General on UQAM territory at 175 Ave. President Kennedy, the Montreal Fringe Festival is just warming up this week.

On Wednesday it was the self-explanatory Strip Spelling Bee night. Thursday, the scintillating Seska Lee presents *Acme Burlesque* at MainLine Theatre, starting at 9 p.m.

On Friday, the Galerie Fringe art exhibition begins at Studio Beluga, 160 St. Viateur E., with the door open from 6 to 9 p.m. It continues Saturday, from 11 a.m. to 6 p.m. On Friday night, it's Slowdance Night – Goth Edition, also at MainLine Theatre. And the annual Fringe Roller Derby starts at 6 p.m. Saturday at Aréna St. Louis.

Several “off” Fringe plays will also be available this weekend, but the full-blast performance schedule known as Fringe A-Z won't kick into gear until Friday, July 15th. Tickets are already available online.

The Montreal Fringe Festival continues through June 24. Visit www.montrealfringe.ca

pdonnell@montrealgazette.com

Twitter: [@patstagepage](https://twitter.com/patstagepage)

© Copyright (c) The Montreal Gazette

ANNEXE 3

Références visuelles chapitre II, 2.3.3



Homo sapiens sapiens, Pipilotti Rist ,
2005, San Stae Church, Venice, Audio-
video installation, photo: H.Heiner



The Weather Project, Olafur Eliason,
2003, Tate gallery, Londre. Photo: Tate
Photography



*Étude d'après le portrait du pape
Innocent X de Vélasquez*, Francis
Bacon, 1953, 806 × 1069 PO, huile.
http://mediationsemiotiques.com/1953_study-after-velazquez-portrait-of-pope-innocent-x

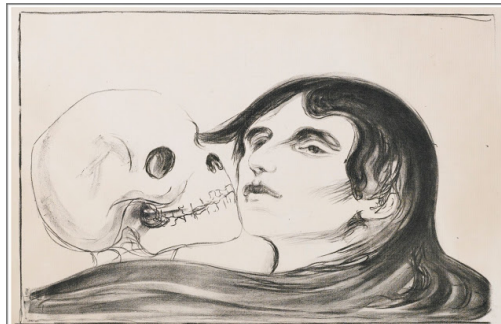


Sitting / Swaying : Event for Rock Suspension, Stelarc, (1980),
Assis / balancé : Évènement pour pierres sus-pendues.
Tiré de <http://www.artwiki.fr/cours/technoromantisme/stelarc.html>



AKTION 389, Franko B, 1999, South London Gallery. Tiré de http://www.bris.ac.uk/theatreollection/liveart/liveart_FrankoB.html

Références visuelles chapitre III, 3.3.1



Le Baiser de la Mort, Edvard Munch, 1899, huile. Tiré de <https://www.alamyimages.fr/photos-images/edvard-munch-kiss.html>

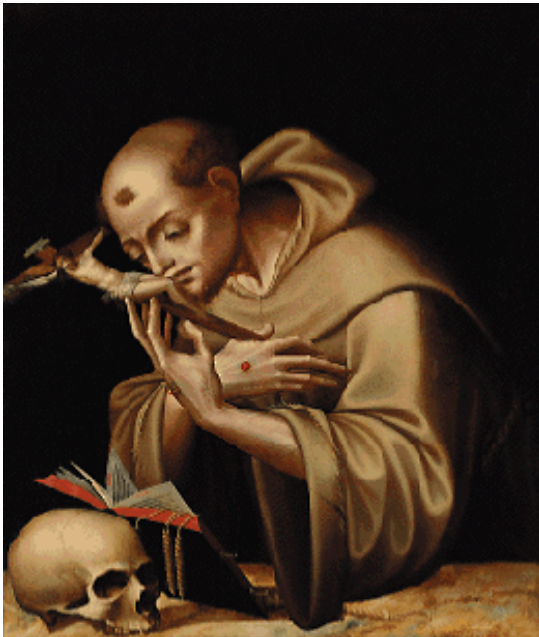


LA JEUNE FILLE ET LA MORT, Bureau APA, 2013, performance .Photo : É. Baillargeon.



La jeune fille et la Mort, Egon Schiele, 1915, huile. Tiré de <http://www.artliste.com/egon-schiele/mort-jeune-fille-1448.html>

Références visuelles chapitre III, 3.3.2



Vanité évoquant Saint François d'Assise, Luis de Morales, (xvi^e siècle), huile. Tiré de <http://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/1695950>



Vanité, Juriaen van Streeck, vers 1670, huile. Tiré de <https://www.alamy.com/vanitas-17th-century-artist-juriaen-van-streeck->



Portrait de Théodore Zwinger, Hans Bock d.Ä. (1550 – 1623), huile. Tiré de <https://www.repro-tableaux.com/a/bock-dae-hans/portrait-de-theodore-zwin.html>

Références visuelles chapitre III, 3.3.3



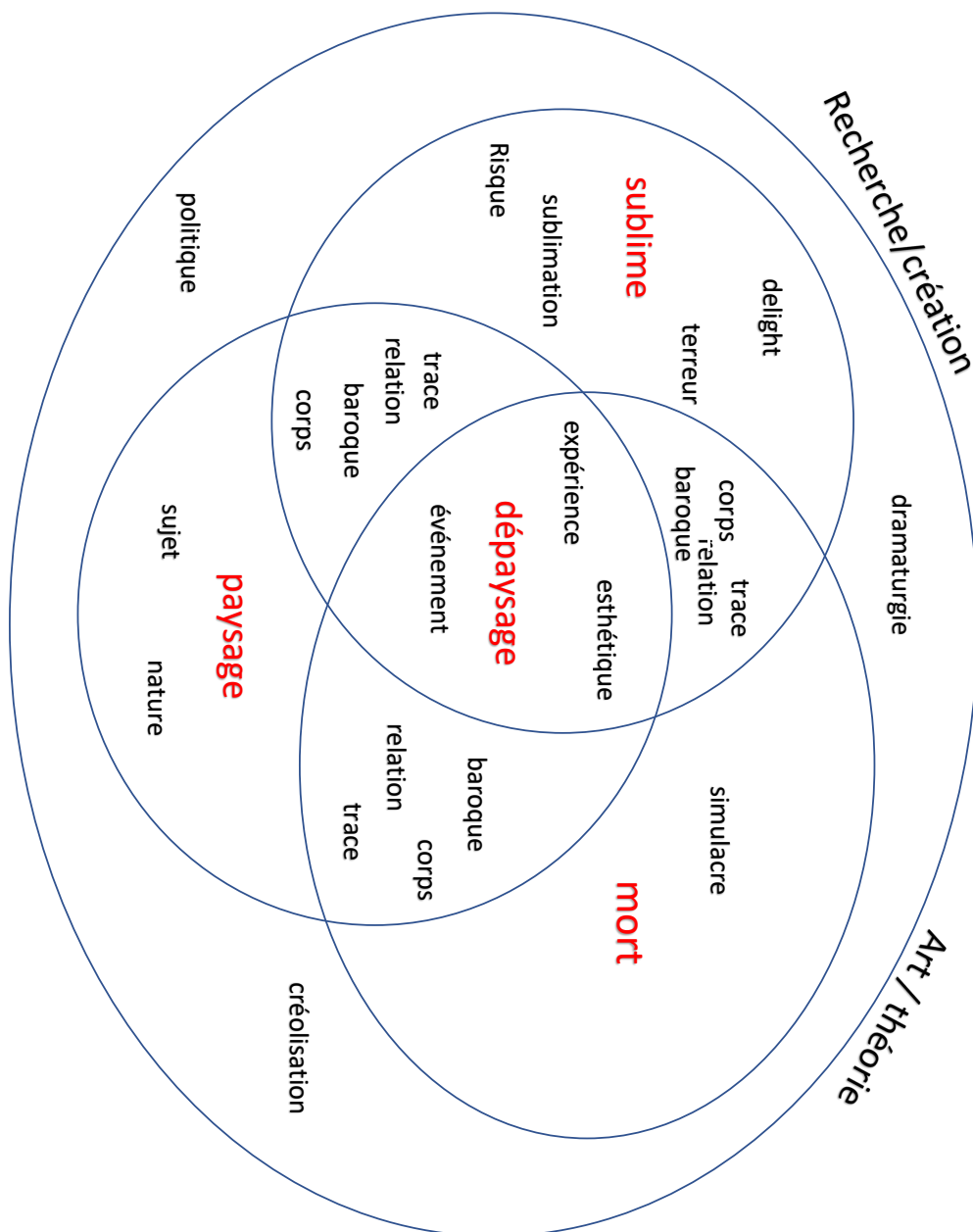
La Danse Macabre de Tallin, Bernt Notke, vers 1470, 23 pieds, Estonie. Tiré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_macabre



Sans titre, Michael Wolgemut, 1493, gravure sur bois. Tiré de <https://www.alamyimages.fr/photo-image-le-judaisme-de-la-persecution-des-juifs-lincendie-des-juifs-gravure-sur-bois-de-michael-wolgemut-chronique-dhartmann-schedel-nuremberg-1493-58471735.html>

ANNEXE 4

Schématisation de la recherche-création



ANNEXE 5

Schématisation du *dépaysage*

dé-pays

dé-paysans

dé-paysage

Dé = séparation, cessation, privation

Séparation du pays, paysan, paysage Cessation du pays, paysan, paysage

Privation du pays, paysan, paysage déconstruction du pays, paysan, paysage

Le dépaysement c'est l'expérience du *dépayassage*, c'est-à-dire une *dislocation des codes de représentation et des repères expérimentiels du paysage réel*. Besse: l'expérience du dépayassage se révèle, à travers « *une confusion et une tension entre soi et le monde* » dénaturer

dénaturer
c'est dépayser

déconnexion avec la nature

Une rupture de la Relation entre Nature et Sujet

Expérience de la diversité, de la pluralité. La rencontre avec l'étrange et l'imprévisible, le divers

Un lieu, un territoire un état indésigné

Déséquilibre dissymétrie rupture ambiguïté temporelle temporalité contradictoire
Défigurement du paysage et des rencontres inédites

Rupture	éclatement	instabilité
---------	------------	-------------

Derivative route

Change of scenery apparitions inattendues Change of scenery apparitions inattendues Change of scenery apparitions inattendues